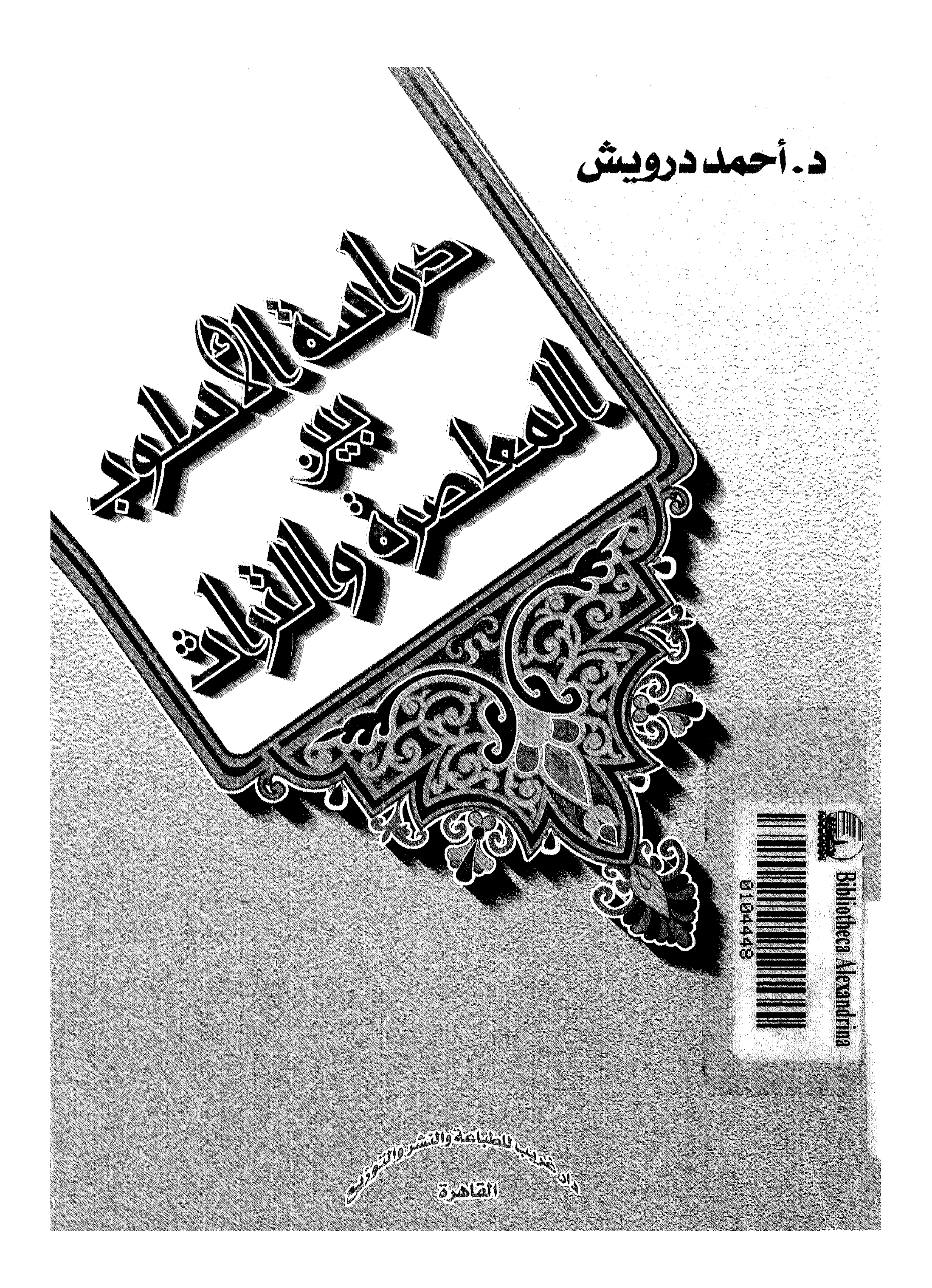

د. أحمد درويش
دراسة الأسلوب
بين
المعاصرة والتراث
دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة
Bibliotheca Alexandrina
0104448

بين يدى الكتاب

تمثل الدراسات المنشورة على صفحات هذا الكتاب، والتى يضمها جميعاً غلاف واحد للمرة الأولى، حلقة من حلقات اهتمامى بالدراسات الأسلوبية البلاغية التى امتدت حتى الآن أكثر من ربع قرن وتنوعت، منذ قدمت رسالتى الجامعية الأولى مطالع السبعينات، بين اهتمامات تراثية ومعاصرة، تنظيرية وتطبيقية، عربية ووافدة، ولم يكن نصيب ابن المعز وقدامة وعبد القاهر والسكاكى فيها بأقل من نصيب جورج بوفون وفونتانيى، ورولان بارت وجون كوين، ولم يكن قدر الاستعانة بالمبادئ النظرية فيها لمحاولة النفاذ إلى بعض أسرار الأدب العربى والشعرى فيه خاصة قليلاً، ابتداء من الشنفرى الازدى وعنترة وكعب وأبى ذؤيب الهندلى ومروراً بالبحترى وأبى فراس وأبى العلاء، ووصولا إلى حجازى والفيتورى ومحمود درويش وفاروق شوشة وأبى سنة وغيرهم من الشعراء المعاصرين والقدماء.

وبعض الدراسات المنشورة هنا وخاصة تلك المتصلة بالأسلوبية التراثية وصور التعبير عنها فى «علم المعانى» فى البلاغة العربية، تنتمى إلى مرحلة الاهتمامات المبكرة، وكان ما شغلنى فى ذلك الوقت هو محاولة معالجة الانفصال المفتعل بين الجانب النظرى الفلسفى لهذا اللون من الدراسات العامة مثلاً فى نظرية النظم لعبد القاهر، والجانب التطبيقى لها ممثلاً فى كتب علم المعانى كما عرفها كتاب البلاغة العربية القديمة ابتداء من السكاكى، وقد ترسخ هذا الفصل لدرجة أن الذى كانوا يدرسون البلاغة العربية القديمة فى كتبها المشهورة طوال القرون الماضية لم يكن يخطر لهم أن يربطو بين ما تقدمه لهم هذه الكتب من مباحث القصر والفصل والوصل والتقديم والتأخير، وبين الأسس الفلسفية الجمالية لها فى نظرية النظم، ومن خلال هذا التفكك تحولت كتب علم المعانى، إلى تقليد مشوه لكتب النحو ولم تعد مصدر فائدة حقيقية لا للأدباء ولا للنحاة، على حين تحولت نظرية النظم إلى «فصل» يمكن أن يشار إليه فى تاريخ «النقد العربى» ومعركة «اللفظ والمعنى» أكثر مما يشار إليه عند الحديث عن الجذور الحقيقية للأسلوبية العربية.

على أنه من اللافت للنظر حقاً أنه عندما حاول بعض الدارسين المحدثين إعادة الاعتبار إلى كتابات عبد القاهر عن «نظرية النظم» فصلوها بدورهم عن «علم المعانى» فأصبح كل حديثهم عن الجهد الريادى لعبد القاهر ومقارنته بتشومسكى وبارت، دون أن يخطر على بالهم الإشارة إلى مصطلحات «علم المعانى» القديمة، والتى توالدت عن هذه النظرية مثل القصر أو الفصل والوصل أو الحذف أو الذكر، وكأن تلك المصطلحات فى ذاتها إشارة إلى ثقافة قديمة لا يريد أصحاب الثقافة الحديثة تحمل تهمة الانتماء إليها، ولم يحاول أولئك فى الوقت نفسه وضع تصور «لعلم المعانى الحديث»، الذى لابد منه لقيام أسلوبية عربية تعالج النص الأدبى العربى...

ولقد كانت المحاولة المتواضعة التى طرحها الجزء الأخير من هذا الكتاب أول محاولة فيما نعلم لتوضيح الربط، فى الجهود البلاغية الأسلوبية التراثية، بين نظرية النظم وعلم المعانى، حين تم استخراج مبدأى «الاختيار والتأليف» من النظرية وتوزيع المباحث الرئيسية لعلم المعانى عليهما بما يساعد على إخراجه من دائرة «علوم الصحة» إلى دائرة «علوم الجمال».

ولقد حاولت فى مباحث أخرى أن اتعرف على الصورة المقابلة فى الأسلوبية الحديثة سواء من خلال الفلسفة العامة وتحديد المصطلحات، أو من خلال القواعد التنظيرية المفصلة، أو وضع هذا الجهد موضع التطبيق على الأدب العربى، ولقد ضمت دفتا هذا الكتاب من هذه البحوث مبحثاً رئيسياً عن «نظرية الأسلوب فى البلاغة المعاصرة»، وآخر عن «الألسنية ونظرية الأدب» فضلاً عن بحث ثالث يطرح رؤيا معاصرة لتحليل مسيرة التراث الأسلوبى القديم، وهو مبحث: «الكلام الجميل بين المتعة والفائدة» لكن بحوثا أخرى من حقها أن يشار إليها استكمالاً للصورة قد ظهرت فى بحوثنا وكتبنا الأخرى، منها ترجمة النصوص الرئيسية عن الأسلوبية، ممثلة، فى كتاب: «بناء لغة الشعر» و«اللغة العليا» لجون كوين، وترجمة جانب من الدراسات التطبيقية الأسلوبية فى كتابنا «رؤية فرنسية للأدب العربى» والاهتمام بالجانب التطبيقى على الشعر العربى فى كتبنا الثلاثة التى ظهرت متتابعة بين عامى ١٩٨٧ – ١٩٩٧، وهى: «النقد التحليلى للقصيدة المعاصرة» و«الكلمة والمجهر» و«متعة تذوق الشعر».

مقدمة

ليس هناك علم من العلوم التى تهتم بفنون التعبير تمتد جذوره فى تراث الإنسانية قدما وشمولا أكثر من علم البلاغة وفن البيان، ولعل مرد ذلك إلى أنه يقترب من الخط الفاصل الذى يتحقق عنده جوهر الإنسان: «خلق الإنسان. علمه البيان» ثم هو يمتد معه على درجات سلم الجماعة المتحضرة ليضع الإنسان نفسه حيث استطاع أن يبين.

ولم تتوقف الجهودات العلمية منذ عصر السوفسطائيين حتى أواخر النقاد المحدثين من تقليب هذه القضية على جوانبها، وطرح السؤال القديم المتجدد: كيف تستطيع الوصول إلى فن «البيان» وإلى فن «التبيين» أيضا؟ وفى هذا الإطار فإن أصابع أرسطو وشيشرون والجاحظ وعبد القاهر الجرجانى وبوفون وفرديناند دى سوسير ورومان جاكوبسون تطرق على باب واحد، وإن اختلفت نغمات الطرق التى يحاولون من خلالها التواؤم مع الطلاسم السحرية الغامضة التى يظن أنها من خلال الاهتداء إليها وحدها يهب المصراعان قدرا أكبر من التباعد الذى يشف فى الوقت نفسه عن قدر أكبر من التقارب من سر جوهر الإنسان.

ومع أن «فن التعبير» يبدو للوهلة الأولى محليا، تهتدى فيه كل لغة من خلال مصطلحاتها وصورها وأساليبها إلى ما يمتع الجماعة المتحدثة بها ويرضى أذواقها، فإن الشعوب لم تتوقف أبدا عن الاستفادة بتجارب بعضها البعض فى هذا المجال وليس هناك اسم أكثر دلالة على ذلك من «أرسطو» الذى تناقلت تعاليمه الحضارات القديمة وحورتها حتى أصبحت جزءا من تراث الإنسانية لا تقل إفادة وإسهام أسلافنا العرب فيه عن أحفاد أرسطو من الإغريق القدماء أو الأوربيين المحدثين.

ولقد هبت على حقول فن التعبير منذ القرن الثامن عشر الميلادى رياح مختلفة ارتبطت بتغير فلسفات العالم ومفاهيم الشعوب لكثير من أمور الحياة الفكرية والسياسية والاجتماعية والعقائدية، وتغيرت فلسفة التعبير وأسلوبه تبعا لذلك، ولقد نشأ عن ذلك كله أن البلاغة القديمة تحورت فى شكل «الأسلوب» الوسيط ثم «الأسلوبية» المعاصرة، وخطت الدراسات الأوربية فى هذا السبيل خطوات واسعة بدت باهرة لأبصار الكثيرين منا ممن أتيح لهم الاطلاع عليها أو على ما ترجم أو نقل منها.

وشاعت فى دراساتنا فى هذا المجال موجة من الترديد والتقليد ومحاولات التجديد. وهى ظاهرة صحية فى مجملها، فنحن نحاول، وقد خطا مفكرونا فى ذلك خطوات واسعة، أن ندخل مرحلة الإحياء فى أدبنا العربى، لكن القضية التى قد يدور حولها النقاش وقد يثار حولها كثير من التحفظ هى: إلى أى حد نكون مجددين عندما نكتفى بترديد تجديدات الآخرين؟ وهل يستفيد أدبنا حقيقة من كثير من المصطلحات التى نرددها حتى دون تعريب كاف لها، وكثير من الأفكار التى نقرؤها بحروف عربية فنتشكك كثيرا فى قدرة العين على الرؤية أو قدرة الذهن على الاستيعاب، ونستحى فى معظم الأحيان أن نعلن أننا غير فاهمين.

إن مبدأ «التطعيم» معترف به فى عالم النبات، ويبدأ الآن يغزو عالم الحيوان، ولكن الشرط الضرورى لنجاحه فى هذين الفرعين هو نفس الشرط الذى ينبغى أن يتوافر فى عالم المعرفة، ومحاولة «تطعيم» الثقافات، وهو قابلية الجسد الذى يراد إخصابه للمادة الوافدة، وقدرته على تمثلها والتفاعل معها، وفى حالة فقدان هذا المبدأ فإن النتيجة واحدة فى الأمرين: أجزاء وافدة زاهية فى البدء، وبالتأكيد أكثر زهوا من الجسد الأصلى، ولكنها ضامرة بعد حين قليل وملقاة فى مخلفات الزمن.

لقد بدا لى وأنا أحاول أن أكتب هذه الأوراق حول «دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث» أننى يمكن أن أقترب من تجسيد فكرتى من خلال محورين أولهما يبدأ بتتبع فكرة الأسلوب والأسلوبية فى الدراسات الحديثة التى نحاول الإفادة منها، ولقد ركزت فى هذا المجال على قضية المصطلح وعلى حقول البحث ومناهجه وعرضت لأهم الأفكار فى المدارس الكبرى فى مجال دراسة الأسلوب: الأسلوبية التأصيلية وما يدخل تحتها من فروع الأسلوبية النفسية الاجتماعية والأسلوبية الأدبية، وأردت أن أستشف من ذلك كله شيئا من روح النظام وروح المنهج وطريقة استفادة دراسات الأسلوب من العلوم الإنسانية المحيطة به، ثم أردت أن أستشف على نحو خاص ضرورة وجود «فكرة كلية» لكى يتحقق معنى الجسد الحى لنظرية ما، ويتحقق من خلال وجوده التفاعل والنمو.

ثم أردت أن أعود بهذه الفكرة إلى التراث العربى القديم لأرى إن كان يمكن أن نستشف منه وجود فكرة كلية وراء دراسة الأسلوب. واعتقدت أن كتاب «دلائل الإعجاز» لعبد القاهر الجرجانى، يحمل على نحو خاص هذه الفكرة الكلية فيما اصطلح على تسميته بنظرية النظم - وأن هذه الفكرة فى الواقع هى التى قامت عليها مباحث «علوم المعانى» أو

بدايات هذه المباحث عند عبد القاهر، لكن هذا العلم ما لبث أن انقطعت الصلة التى كانت تربطه بجذوره الكلية وبفكرته النظرية، وتحول على يد كثير من كتاب المتون والحواشى والتقريرات إلى قواعد جامدة وأمثلة مكررة، واعتقدت أننا لو أعدنا النظر فيما كتب عبد القاهر من خلال صلته بالقرآن والشعر على نحو خاص ثم من خلال تأثره بصلة الفنون الجميلة فى الآداب وهى إحدى الأفكار التى شاعت فى عصره نتيجة لاتصال الثقافات لأتاح لنا ذلك تصورا جديدا للقنوات التى يمكن أن تجرى فيها من جديد مباحث هذا العلم القديم مما قد يساعدنا على تطوير مباحثنا المعاصرة.

لكننى أعتقد أيضا أن التجربة التى أطرحها إذا حالفها شىء من التوفيق فلن تكون فى أحسن أحوالها إلا بداية لطريق جديد ينبغى أن يتعاون فيه جيل من الدارسين فى محاولة الوصول إلى «أسلوبية عربية معاصرة» إننا لابد أن نعترف بأن البلاغة العربية التى بين أيدينا لم تعد تغطى حاجات الأجناس الأدبية التى ينتجها الأدب العربى المعاصر كالشعر الحديث والقصة القصيرة والرواية والمسرحية .... إلخ. وإنه فى غياب المعايير البلاغية الحديثة ينصرف النقاد وأشباه النقاد إلى قول ما يحلو لهم ولا يعجزون عن أن يزينوا كلامهم ببعض المصطلحات الغامضة القادمة من حقول بعيدة غريبة.

وليس أمامنا من سبيل إلا محاولة تطوير «أسلوبية عربية» وهى تستلزم بالضرورة تطوير فروع أخرى كثيرة من فروع الدراسات اللغوية والأدبية وإجراء دراسات وصفية متأنية على لغة الأدب المعاصر، والاستفادة دون شك بالتجارب التى سبقتنا فى هذا المجال فى «الأسلوبية الحديثة» والاستفادة أيضا بتجارب التراث البلاغية بعد إعادة قراءتها ومحاولة ترشيد فهمها من جديد.

وهذا الكتاب محاولة صغيرة فى أول هذا الطريق .. ربنا عليك توكلنا وإليك أنبنا وإليك المصير...

أحمد درويش

نظرية الأسلوب
فى البلاغة المعاصرة

تحتل دراسات الأسلوب مكانة متميزة فى الدراسات النقدية المعاصرة، ويقوم كثير من هذه الدراسات على تحليل الأعمال الأدبية واكتشاف قيمتها الجمالية والفنية انطلاقا من شكلها اللغوى باعتبار أن الأدب فن قولى تكمن قيمته الأولى فى «طريقة» التعبير عن مضمون ما، ومن خلال الاختلاف فى طريقة التعبير، ينقسم الأدب إلى الأجناس المختلفة، فالطريقة التى تعتمد على الموسيقى والإيقاع والنبر وتساوى وحدات التعبير تصنف الإنتاج الأدبى فى جنس الشعر، والطريقة التى تعتمد على الحوار تصنفه فى جنس المسرح والطريقة التى تعتمد على السرد والوصف تصنفه فى الجنس القصصى بصفة عامة، ثم يتنوع هذا الجنس بدوره إلي رواية وقصة قصيرة وأقصوصة، وكل ذلك يتم من خلال الخصائص التعبيرية العامة، قبل أن يدخل النقد فى تحليل قيمة كل عمل على حدة، وذلك يتم أيضا انطلاقا من خصائصه الشكلية.

ومن الطبيعى أن الأدب ليس شكلا تعبيريا فقط ولكنه انطلاقا من ذلك أفكار ومضامين ورسالة إنسانية أو قومية أو فنية، ومواقف تتخذ فى مجابهة ألوان من السلوك المعين أو الظروف المعينة، ثم هو أيضا صادر عن نفس معينة ذات ثقافة خاصة وظروف تختلف من لحظة إلى أخرى. وكل ذلك يخلع دون شك أثره على الإنتاج الأدبى، وهو أيضا ينتمى إلى مجتمع معين له تراثه وله تقاليده وعاداته وله ذوقه الخاص فى استحسان أنماط من التعبير وعدم استحسان غيرها، وينتج عن ذلك شيوع وازدهار جنسى أدبى فى إحدى الفترات أو إحدى الأمم أو حتى عند أحد الكتاب، وضموره فى فترات أخرى وفى مجتمعات مخالفة ولدى كتاب آخرين.

كل هذه الظروف التى تحيط بالإنتاج الأدبى جعلت النقد الأدبى خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، يتردد بين اتجاهات مختلفة، فقد يرى ناقد ما أو مجموعة من النقاد الإنتاج الأدبى من خلال الصلة التى تربط بين الأدب والأديب، ومن هذه الناحية قد يهتم

بدراسة الأدب باعتباره تعبيرا عن حياة صاحبه أو عن فترة منها، وذلك فيما عرف باسم المنتج «البيوجرافى». وقد يدرس الأدب على أنه تعبير عن الحياة الداخلية لصاحبه وأنه وسيلة لرؤية أعماق الكاتب التى قد لا تظهر من خلال السلوك والتعبير اليومى، وذلك يدفع هؤلاء النقاد إلى دراسة الأدب من وجهة نظر علم النفس ونظرياته، وذلك ما يعرف «بالمنهج النفسى». وهنالك اتجاه آخر يدرس الأدب من خلال علاقته بالمجتمع وطبقاته والظروف التى يتعرض لها، والأزمات التى يمر بها، وانعكاس ذلك كله على الإنتاج الأدبى وذلك ما يعرف بالمنهج الاجتماعى. وهناك اتجاهات أخرى تجنح إلى الالتزام القومى العام أو الالتزام السياسى الخاص أو الالتزام العقائدى أو مناصرة طبقة من طبقات.التفكير الفلسفى أو الارتباط بمذهب من مذاهب الفن... إلخ.

هذه المناهج جميعا نشطت - مجتمعة أو متعاقبة - خلال القرنين التاسع عشر والعشرين فى أوربا، وامتدت أصداء كثير منها إلى فكرنا النقدى العربى، لكن التطبيقات العملية لبعض هذه المناهج أثبتت أن خيط التوازن قد يفلت من يد الناقد أحيانا فإذا به يجد نفسه وهو يطبق «المنهج الاجتماعى» أقرب إلى علم الاجتماع منه إلى الأدب، ويجد نفسه مع «المنهج النفسى» أقرب إلى علم النفس منه إلى الدراسات الأدبية الخالصة. وكذلك الشأن مع بقية المناهج، وهذه الثغرة فى التطبيق - والتى لا تسلب بالطبع هذه المناهج قيمها الأخرى - دفعت فريقاً آخر من الباحثين والنقاد إلى أنه ينبغى العودة بالنقد الأدبى إلى الاهتمام بلغة العمل الأدبى والتركيز عليها والانطلاق منها إلى اكتشاف قيم العمل وإضاءة جوانبه، ورأوا أن ذلك من شأنه أن يساعد النقد الأدبى على تلافى السلبيات التى وقع فيها أثناء تطبيق المناهج الأخرى. ومنهج العودة إلى اللغة لم يكن جديدا كل الجدة، فالواقع أن البلاغة القديمة التى كان يُقَيِّم الأدب على ضوء من معاييرها، كانت فى جوهرها «نقداً لغوياً» ولم تنكر المدرسة الحديثة فى «النقد اللغوى» هذه الحقيقة، ولكنها طالبت بأن يضاف إلى هذه المعايير، معايير أخرى تستمد من التقدم الذى طرأ فى ميادين البحث فى علوم اللغة وفى الدراسات الإنسانية عامة، وكذلك من النزعة الحديثة فى مناهج البحث والتى تميل إلى الاقتراب من الطريقة الوصفية التى تتفق مع روح العلم التجريبى أكثر من ميلها إلى الطريقة المعيارية التى كانت سائدة فى المناهج الكلاسيكية.

هذا اللون من الأبحاث اللغوية والممارسات النقدية القائمة على أساس منها، استمر فى النقد الأوربى تحت أسماء مختلفة: النقد اللغوى حينا والبنائية أحياناً، والأسلوبية أو

الأسلوب أحياناً أخرى، وسوف تحاول أن تعرض الأسس النظرية لهذه الاتجاهات، والخطوط العامة لها، وأشهر المصطلحات المستخدمة فى كتاباتها، لكى يكون ذلك عوناً على التعرف على النظرية الحديثة فى علم الأسلوب، فى مقابل تعرفنا على الأسس النظرية القديمة لعلم الأسلوب أو المعانى عند عبد القاهر الجرجانى، ثم لكى يكون ذلك من ناحية أخرى عوناً على التعرف أو الفهم لأصداء الكتابات الحديثة حول الأسلوب والأسلوبية والتى تتردد كثيراً فى كتابات كثير من المشتغلين بالنقد الحديث والبلاغة الحديثة فى العالم العربى. سواء على مستوى الكتابة النظرية و الممارسات التطبيقية فى نقدهم لبعض ألوان الإنتاج الأدبى، وسواء كان ذلك فى الكتب التى تصدر عن هؤلاء النقاد أو فى المجلات الأدبية المتخصصة، والتى قد يستغلق فهم كثير منها حتى على القارئ المتخصص فى غياب الأساس النظرى لهذا المذهب، وسيكون سبيلنا إلى ذلك تتبع المفهوم العام أولاً لكلمتى الأسلوب والأسلوبية، ثم الوقوف على وسائل التفريق بين مستويات الكلام واختيار مستوى خاص منها يصلح للدراسات الأسلوبية. ثم نقف أمام التنوع العام للمدارس الأسلوبية والتى تتفرع إلى فروع كثيرة يمكن حصرها على الإجمال فيما يسمى بالأسلوبية اللغوية تحت القسم الأول، والأسلوبية الأدبية تحت القسم الثانى. ولسوف نحاول الإشارة إلى بعض الإمكانيات التطبيقية على الأدب العربى خلال ذلك العرض الموجز.

١ - المصطلح :

تحديد المصطلحات أمر هام فى مجال البحث العلمى، لأنه الوسيلة التى نستطيع من خلالها الوصول إلى تحديد دقيق للمفاهيم التى نناقشها، ومن ثم إلى الوصول لدرجة أدق من درجات الفهم، ثم هو فى الوقت ذاته وسيلة لرصد التطور الداخلى فى فرع من فروع المعرفة، والمصطلحات فى المجال الأدبى تتقارب أحياناً وقد يحدث عادة بين مصطلحى «الأسلوب» و «الأسلوبية»، لكن هناك وسائل منهجية ينبغى اتباعها عندما يوجد هذا التداخل بغية الوصول إلى تحديد أدق للحيز الذى يحتله كل مصطلح بالقياس إلى الآخر، ومن هذه الوسائل اللجوء إلى تحديد المستوى الأفقى والمستوى الرأسى الذى يقع عليه كل مصطلح فى تاريخ الفرع الذى ينتمى إليه.

ولكي نبسط أولا معنى المستوى الأفقى والمستوى الرأسى فإننا نضرب مثلا بالمؤسسات التعليمية المتنوعة والعلاقات بينها، فهناك المدرسة الابتدائية والمدرسة الإعدادية والمدرسة الثانوية، والعلاقة بين هذه المؤسسات هى العلاقة الرأسية التتابعية، بمعنى أن كل واحدة منها تقع على نقطة تالية للأخرى فوق خط رأسى ولا يمكن لنقطتين منهما أن توجدا فى زمن واحد بالنسبة لشخص واحد، لكننا من ناحية ثانية يمكن أن نجد المرحلة الجامعية، وقد وجدت خلالها إمكانيات كثيرة متزامنة مثل الكليات المختلفة التى تدرس الآداب أو الفنون أو العلوم أو غيرها، فالعلاقة بين هذه الفروع هى علاقة أفقية بمعنى أنها جميعا متزامنة ومن ثم فهى تقع على نقاط متجاورة فى خط أفقى.

إذا انتقلنا بهذا المفهوم إلى مصطلحى الأسلوب والأسلوبية، لوجدنا أن المصطلح الأول أسبق فى الوجود من الناحية التاريخية، وأوسع فى الدلالة من الناحية المعنوية، أى أنه أعم على المستويين الرأسى والأفقى.

فمن حيث الترتيب التاريخى للمصطلحين فى لغاتهما التى عرفا بها نجد أن مصطلح الأسلوب Le Style بدا استعماله منذ القرن الخامس عشر، على حين لم يظهر مصطلح الأسلوبية Stylistique إلا فى بداية القرن العشرين كما تدلنا على ذلك المعاجم التاريخية فى اللغة الفرنسية مثلا (١)، أى أنه خلال القرون من الخامس عشر إلى التاسع عشر كان يوجد مصطلح الأسلوب فقط، والذى كان يقصد به «النظام والقواعد العامة» مثل «أسلوب المعيشة» أو «الأسلوب الموسيقي» أو «الأسلوب الكلاسيكي في الملبس والأثاث» أو «الأسلوب البلاغى» لكاتب ما. أما فى القرن العشرين، فقد استمر هذا المصطلح أيضا ولكن وجد إلى جواره مصطلح آخر هو «الأسلوبية» الذى اقتصر على حقول الدراسات الأدبية وإن امتد به بعض الدارسين مثل جورج مونانا إلى الفنون الجميلة عامة (٢).

هذا اللون من العلاقة الرأسية بين مصطلحى «الأسلوب» و «الأسلوبية» يطرح تساؤلين: أولهما : ما المفهوم أو المفاهيم التى كان عليها مصطلح «الأسلوب» خلال هذه القرون الخمسة؟ وما علاقته بالمصطلحات البلاغية الأخرى التى كانت توجد قبله ثم استمرت تعاصره وأشهرها مصطلح البلاغة ؟ وثانيهما : ما الدور الذى كان يؤديه مصطلح «الأسلوب» فى القرن العشرين بعد ظهور مصطلح «الأسلوبية» وتجاورهما معا ؟

---

(١) Le Petit Robert. PP. 1622 , 1700.

(٢) G. Mounin: Stylistique. Ency. Univ. V.15. P.466.

إن الإجابة على السؤال الأول قد تتضح من خلال تتبع التطور التاريخى لمصطلح الأسلوب، وهو تتبع بدأ أيضا من خلال صلته بالمصطلح الذى كان شائعا قبله منذ عهد أرسطو، وهو مصطلح البلاغة، فلقد بدأت فكرة «البلاغة» بمعنى فن القول الرفيع تتحدد فى شكل قواعد نظرية عامة، وعلى نحو خاص فى كتب أرسطو عن «الشعر»، و«الخطابة» وهى الكتب التى أثرت كثيرا فى الفكر البلاغى الأوربى والعربى فى العصور الوسطى، لكن هذه القواعد البلاغية عندما كانت تتصل بالبلاغة الفعلية فى الكلام كانت تحتاج إلى قواعد أخرى تصنيفية، تسهل تقسيم الكلام بحسب مراتبه الفنية، وتلك القواعد الأخيرة كان يتكفل بها «الأسلوب» ومن هذه الزاوية فقد عرف البلاغيون فى العصور الوسطى وما قبلها تقسيم طبقات الأسلوب إلى ثلاثة: الأسلوب البسيط والأسلوب المتوسط، والأسلوب السامى، وحددوا لكل واحدة من هذه الطبقات موضوعاتها التى تصلح لها، ومفرداتها التى تستعمل فيها، وصورها التى تزدان بها، بل وحددوا لكل طبقة كتابا أدبيا معينا يصلح أن يكون نموذجا مثاليا لها وصورة حية لمتطلباتها، وقد وجد البلاغيون فى إنتاج الشاعر الرومانى « فرجيل» الذى عاش فى القرن الأول قبل الميلاد، والذى اتسم بغزارة كتاباته وتنوعها ودقتها، وجدوا فى إنتاجه ثلاثة دواوين شعرية، تصلح لأن تكون نماذج لطبقات الأسلوب الثلاث، فديوانه الذى كتبه عن حياة الفلاحين : بعنوان «قصائد ريفية» Bucolique يعد نموذجا للأسلوب البسيط، وديوانه الأخلاقى الذى يحث الرومان على التمسك بأرضهم الزراعية والذى عنوانه : «قصائد زراعية» Georgique يعد نموذجا للأسلوب المتوسط، أما ملحمته الشهيرة «الإنيادة» L'Eneide فتعد نموذجا للأسلوب السامى، وعلى أساس هذا التقسيم شاع عند البلاغيين ما عرف بدائرة فرجيل فى الأسلوب، وهى دائرة ترسم على أساس محاولة توزيع هذه الأقسام الثلاثة على الطبقات الاجتماعية المتنوعة، ومن ثم توزيع المفردات والصور ومظاهر الطبيعة وأسماء الحيوانات والآلات والأماكن على الطبقات الملائمة، وفى هذا الإطار ترسم الحدود الفاصلة بدقة فإذا اتفق مثلا أن كلمة «الماشية» تتناسب مع طبقة الزراع، وهذه الطبقة يلائمها الأسلوب البسيط فإنه لا ينبغى أن تنقل هذه الكلمة إلى الأسلوب المتوسط الذى يلائم التجار والصناع، ولا إلى الأسلوب العالى الذى يلائم القواد والأمراء والمفكرين، لأن لكل عالم من هذه الأقسام كائناته التى تتحرك داخله وأماكنه التى تليق به وأناسه الذين يتعامل معهم، ومن هنا فينبغى أن يكون له أسلوبه الخاص به [1].

(١) Pierre Guiraud. La Stylistique. Paris 1975. P. 17.

وقد التقى هذا التقسيم الطبقى للأسلوب مع التقسيم الطبقى الاجتماعى، وأصبحت الحركة فى إطاره محدودة والخلاص منه أو الخروج عليه ليس بالأمر الهين، يقول الكاتب الفرنسى أنطوان ريفارول فى القرن الثامن عشر : «إن الأساليب تحتل طبقاتها فى لغتنا مثلما يحتل الرعايا طبقاتهم فى مملكتنا، وإذا اعتقد أن هناك تعبيرين يصلحان لشىء واحد، فإنهما لا يصلحان له بدرجة واحدة، وخلال هذه الطبقية للأسلوب يعرف الذوق الصحيح طريقه [١]».

ويلاحظ أن هذه النزعة لتقسيم الأسلوب إلى طبقات تتشابه كثيرا مع النزعة المماثلة التى سادت فى البلاغة العربية القديمة، وبسببها قسم الشعراء إلى «طبقات» وقسم الكلام البليغ أيضا إلى درجات متفاوتة فى الفصاحة.

لكن شدة الالتزام بحرفية القواعد المعيارية تؤدى عادة إلى لون من التجمد فى الأداء الأدبى، تتحول معه قواعد الأسلوب إلى حجر على التشكيل أكثر منها عونا على التعبير. وذلك الذى يدفع إلى تولد حركات تجديدية، ولقد بدأت هذه الحركات منذ وقت مبكر حتى فى فترات شدة قبضة إحكام القواعد الكلاسيكية، فقد كتب ديكارت فى القرن السادس عشر «إن أولئك الذين يمتلكون أفكارا معقولة ويتمثلون على نحو عميق هذه الأفكار لكى يؤدوها واضحة ومفهومة، هم أكثر قدرة على الإقناع من أولئك الذين يهتمون فقط بالقوالب البلاغية ».

لكن الهزة القوية لمبدأ طبقية الأسلوب ولبعض قواعده المعيارية جاءت على يد جورج بوفون (١٧٠٧ – ١٧٨٨) فى عمله المشهور «مقال فى الأسلوب». والذى أدانه فيه بوفون فكرة أن الأسلو هو الطبقة، لينتهى إلى أن «الأسلوب هو الرجل» على حد تعبير بوفون نفسه الذى أصبح بعد ذلك شديد الشيوع، والذى حاول من خلاله ربط قيم الأسلوب الجمالية بخلايا التفكير الحية والمتغيرة من شخص إلى شخص لا بقوالب التزيين الجامدة التى يستعيرها المقلدون عادة من المبدعين دون إدراك حقيقى لقيمها أو استغلال جيد لها.

خلال هذا التطور التاريخى فى حقل الدراسات البلاغية والذى استمر كما رأينا فترة تاريخية، كان مصطلح الأسلوب هو الذى يستخدم من بين المصطلحين اللذين نحن بصدد الحديث عنهما، ولم يظهر المصطلح الثانى وهو «الأسلوبية» إلا فى بداية القرن العشرين مع

---

(٢) Ibid

ظهور الدراسات اللغوية الحديثة التى قررت أن تتخذ من الأسلوب «علما» يدرس لذاته أو يوظف فى خدمة التحليل الأدبى أو التحليل النفسى أو الاجتماعى تبعا لاتجاه هذه المدرسة أو تلك.

أما بالنسبة للتساؤل الثانى الذى كنا قد طرحناه، والخاص بلون العلاقة القائمة بين مصطلحى الأسلوب والأسلوبية بعد ظهور المصطلح الأخير فى القرن العشرين، فإن ذلك يقودنا إلى طبيعة الدراسات الأسلوبية ذاتها، وأول ما يلاحظ على هذه الطبيعة هو سيادة النزعة العلمية الصارمة، وهى تلك النزعة التجريبية المعملية التى تأثرت فيها العلوم النظرية بمثيلاتها فى الدراسات العملية، وهذه النزعة جعلت الدراسات النظرية تبتعد عن الأحكام المسبقة والأحكام العامة والمجملة، وتستلزم أن تكون نقطة البدء من واقع تجربة محددة، وفروض عملية تؤيدها أو تعدلها تجارب يمكن إخضاعها للقياس والمراجعة مثل التجارب الإحصائية والتجارب المعملية فى بعض الأحايين. وقد كان «علم اللغة» من أوائل العلوم النظرية التى اقتربت فى مناهجها ووسائلها من العلوم التجريبية، وأصبح من خلال ذلك « علما» يلجأ إلى المعامل فى دراسة الظاهرة الصوتية بمشاكلها المتعددة، ويلجأ إلى الإحصاء فى رصد وتحديد حجم الظواهر النحوية المختلفة، وما زالت العلوم الإنسانية الأخرى تحاول أن تحذو حذو «علم اللغة» فى مناهجه، ولقد نشأت الأسلوبية فى حضن الدراسات اللغوية، وكان من الطبيعى أن تترسم خطاها من هذه الزاوية، وكان أول ما واجهته ضرورة تحديد المادة الكلامية التى تصلح لكى تدور حولها «دراسة أسلوبية»، ذلك أن الدراسة الأسلوبية تقتضى أن يكون الكلام ذا مستوى فنى معين منذ البدء، وأن يكون متميزا عن الكلام الذى يراد به «الاستهلاك اليومى» وقضاء الضروريات، وهنا تكمن المشكلة الأولى فى تحديد مستويات الكلام وانتقاء مستوى ذى «أسلوب» معين لكى يصلح للدراسة الأسلوبية. من هذه الزاوية وجدت الأسلوبية نفسها تعود إلى «الأسلوب» لكى يساعدها على التصنيف بين مستويات الكلام المختلفة، وهو دور قد يتشابه مع الدور القديم الذى كان يقوم به الأسلوب مع «البلاغة» ولكن الفرق الرئيسى، أن الدور القديم كان دورا « معياريا» عاما مسبقا، على حين أن الدور الحديث يقوم على أساس «وصفى» خاص محدد كما سنرى عند الحديث عن «الأسلوب ومستويات الكلام».

بعد أن حددنا العلاقة الرأسية بين المصطلحين بقى أن نحدد العلاقة الأفقية بينهما، وقد أشرنا إلى أن العلاقة الأفقية فى معناها المجرد تعنى رصد العلاقات بين مجموعة من

النقاط المتجاورة، وفيما يتصل بتحديد هذه العلاقة فى مجال مصطلحات العلوم، فإن ذلك يمكن أن يتم من خلال رصد دوائر المعنى التى تدخل تحت كل مصطلح، ومعرفة نوع العلاقة بينها، ومن هذه الزاوية فإننا نجد الدائرة التى تغطيها كلمة «الأسلوب» أوسع وأشمل من تلك التى تغطيها كلمة «الأسلوبية» فكلمة الأسلوب من حيث معناها اللغوى العام يمكن أن تطلق على :

(أ) النظام والقواعد العامة: حين نتحدث مثلا عن «أسلوب» المعيشة لدى شعب ما، أو «أسلوب» العمل لدى جماعة معينة.

(ب) يمكن أن يعنى بالأسلوب الخصائص الفردية التى تميز شيئا عما سواه، فهنالك الحديث عن أسلوب «كاتب» معين أو الميل إلى سماع «أسلوب» موسيقى خاص أو التمتع بأسلوب كلاسيكى فى أثاث المنزل.

وعن طريق هذين التصورين الكبيرين، دخل استخدام مصطلح الأسلوب فى الدراسات البلاغية والنقدية، سواء باعتباره نظاما وقواعد عامة كما كان منهج الدراسات الكلاسيكية المعيارية التى سعى إلى إيجاد المبادئ العامة لطبقة من طبقات الأسلوب أو للتعبير فى جنس أدبى معين كما أشرنا إلى ذلك، أم باعتباره خصائص فردية كما تتجه المدارس الحديثة الوصفية على اختلاف بينها فى الزوايا التى تحظى بأهمية فى الوصف كما سنناقش ذلك.

وإذا كانت هذه هى دائرة المعنى التى يحتلها الأسلوب فإن الدئرة التى تحتلها « الأسلوبية» أضيق بكثير، فهى تعنى الوصول إلى وصف وتقييم علمى محدد لجماليات التعبير فى مجال الدراسات الأدبية واللغوية على نحو خاص، ولا تكاد تتعداها إلى غيرها من المجالات.

لكن ظهور مصطلح «الأسلوبية» لم يلغ مصطلح «الأسلوب»، وإنما تحددت للمصطلح القديم دائرة ووظيفة فى إطار المصطلح الجديد ؛ ذلك أنه إذا كانت الأسلوبية تتعامل مع اللغة على أساس أنها تحل من التعبير محل الرخام من النحت، فإنها لا تتعامل مع كل تعبير، بل مع لون معين منه، وصل إلى درجة معينة من الأداء الأدبى. ولكى نتصور هذه الدرجة علينا أن نتصور ذلك النص المشهور فى مسرحية «البرجوازى النبيل» لموليير، عندما وجه مستر جوردان سؤالا إلى مدرس الفلسفة قائلا : «وعندما نتكلم ماذا نسمى ؟» وأجابه

مدرس الفلسفة : «نسميه نثرا» فعقب سائلا : «ماذا ؟ عندما أقول لزوجتى أعطينى شبشبى وطاقيتى يكون هذا نثرا ؟» وأجاب المدرس ساخرا : «نعم يا سيدى». هذا التفريق الدقيق بين «الكلام» و «النثر» هو الذى ينبغى استحضاره عندما يتم اختيار مادة تعبيرية لدراسة «أسلوبية». وهذه المادة لابد أن تكون مادة ذات «أسلوب» معين. وهكذا نعود مرة أخرى إلى «الأسلوب» لكى يساعدنا على اختيار المادة التى يمكن أن تدرسها الأسلوبية.

الأسلوب ومستويات الكلام

العلاقة بين الدراسات الأدبية من جهة وبين الكلام من جهة أخرى علاقة دقيقة، فنحن نستخدم الكلام فى الحياة لأغراض كثيرة، بعضها أغراض نفسية وعضوية، فالإنسان «حيوان ناطق» والنطق جزء من تعريفه، ومن الصعب عليه أن يعيش حياته صامتا، وهو يجد نفسه أحيانا فى حاجة إلى من «يتكلم» معه لمجرد «الكلام»، أو لكى يخفف عن نفسه ضيقا معينا، ونحن نستخدم الكلام فى أحايين أخرى لقضاء أمور عملية فى الحياة اليومية، كأن نطلب أو نوافق أو نرفض أو نعبر عن رأينا فى شىء، ونحن فى هذه الحالة محتاجون إلى أكبر قدر من الوضوح حتى نستطيع تيسير أمورنا، وهذا الوضوح يستلزم المباشرة والتحديد، لكننا قد نستخدم الكلام أحيانا استخداما فنيا لا يهدف إلى الوضوح السطحى ولا إلى التوصيل المباشر، وإنما يهدف إلى التعبير عن طبقات مختلفة فى النفس البشرية يستلزم التعبير عنها اتباع «أسلوب» معين.

طبقات الكلام إذن متعددة، وليست كلها داخله فى إطار دراسة الأسلوب والأسلوبية، ولكن بدءا من لحظة معينة، وخط وهمى يبدأ مجال الدراسات الأسلوبية، وتكمن الصعوبة فى تحديد هذه اللحظة، وهذا الخط، متى يعتبر «الكلام» داخلا فى مجال دراسة الأسلوب ومتى لا يعتبر ؟ وما هى المعايير التى يمكن أن تتخذ أساسا لذلك التفريق ؟

أولا : مستويات الكلام عند جرونجير

يجيب عالم اللغة الفرنسى جرونجير على هذا التساؤل فى دراسته حول فلسفة الأسلوب Essai sur la philosophie du style من خلال تصور العلاقة بين «اللغة» و «التوصيل»، وهو يرى أن هناك وسائل للتوصيل والإفهام قد يكون بعضها لغويا وبعضها غير لغوى، وهذه الوسائل من شأنها أن تحمل المعنى الذى تريد أداءه من خلال «رمز»، هذا الرمز بدوره قد يكون ذا معنى واحد قاطع، وقد يكون ذا معانى متعددة احتمالية، ومن خلال هذا التفصيل يمكن تحديد الخط الفاصل بين الدراسات الأسلوبية وغير الأسلوبية على النحو التالى :

١ - الرمز الموحد المعنى Code. وهذا الرمز يتم بوسائل كثيرة ودرجات متعددة، فقد يتم على مستوى الإشارة التى ينبغى الاتفاق على معناها بدقة لسهولة وسرعة التوصيل، فالإشارة الحمراء فى الشارع تعنى الوقوف، والخضراء تعنى الحركة، وهز الرأس من أعلى إلى أسفل يعنى الموافقة، وهزه بطريقة عرضية يعنى الرفض، وكذلك حركات اليدين وتعبيرات الوجه تحمل كلها إشارات محددة المعنى وموحدة المعنى أيضا.

وقد يكون الرمز الموحد المعنى شفرة كتابية كما يحدث فى الأرقام، فدلالة الرقم ٣ أو الرقم ٧ أو الرقم ١٠٠ متفق عليها بين الجماعة التى تستخدمها، ولا يتوقع أن يثور نقاش حول : «هل الرقم ٧ أكبر أو الرقم ٣» مثلا، وكذلك الأمر بالنسبة للشفرات التلغرافية، ومصطلحات الاختزال الدولية وما أشبهها من الرموز المحددة التى تؤدى معنى موجزا محددا متفقا عليه.

وقد يتم التعبير عن الرمز الموحد المعنى من خلال الكلام كما يحدث فى الحياة اليومية، فكلمات مثل «ادخل» و «أخرج» و «هنا» و «هناك» و «أوافق» و «أرفض» وغيرها من مفردات اللغة العملية، كلها ذات معنى محدد يتم من خلال رمز لا يقبل تفسيرات أخرى.

وهذا المستوى من الرموز جميعا سواء كان إشارة أو شفرة أو كلاما لا يدخل فى مجال دراسات الأسلوب؛ لأنه لا يقدم المعنى التعددى الاحتمالى، وهو بداية مجال الدراسات الاسلوبية عند جرونجير.

٢ – الرمز المتعدد المعنى : إذا كان مجال الدراسات الأسلوبية والأدبية، عند جرونجير يبدأ من الرمز المتعدد المعنى، فإن ذلك قد يثير صعوبة أخرى تكمن فى أن هدف «الكلام» ينبغى أن يكون فى النهاية «التوصيل» بدرجة ما، وسواء أكان الكلام بسيطا مباشرا، أو عميقا غير مباشر، فإنه ينبغى أن يحمل داخله مفاتيح تساعد على «إدراكه» وتذوقه، وإذا دخلنا إلى مجال التعدد الاحتمالى للمعنى، فإن هذا المجال قد يقودنا مع الرمز الواحد إلى «تعددات» لا نهاية لها، وبالتالى إلى صعوبة تصور الإدراك، وإلى البلبلة والغموض، فما هى المعايير التى يتخذها الفن الكلامى لكيلا يكون «التعدد الاحتمالى للمعنى» مؤديا إلى الانغلاق وانقطاع خيوط التوصيل ؟

يرى جرونجير أن الفن يتخذ ضوابط لتلافى هذه المخاطر من خلال مبدأين أسلوبيين أخريين :

(أ) دلالة ما تحت الرمز Sous - Code ويعنى بها تلك الوسائل الاصطلاحية التى يتفق عليها كل جنس أدبى، لكى تشعر قارئه أو سامعه أنه فى إطار هذا الجنس الأدبى، وأن عليه أن يتصو دلالات الرموز ومعانيها على نحو يختلف عن دلالاتها البسيطة فى اللغة العادية، ومن أبرز أمثلة دلالة ما تحت الرمز الوزن والقافية وألوان الموسيقى الداخلية فى الشعر، وكذلك أيضا الحوار فى المسرح، أو سرد الأحداث وترتيبها بطريقة معينة فى الرواية، أو اختيار جزء معين أو شريحة معينة من الحياة فى القصة القصيرة.. وهكذا .

(ب) دلالة ما فوق الرمز Sur - Code وهى دلالة تعتمد على الدلالة السابقة الخاصة بالالتزام بقواعد جنس معين، ولكنها تضيف إليها الخصائص الفردية لكل أديب على حدة، وقدرته الخاصة على التنسيق، أو توصله إلى خلق نظام داخلى معين فى عمله الأدبى قصيدة كان أو مسرحية أو رواية أو مقالة.. إلخ، على أن اكتشاف هذه الدلالة أصعب بكثير من اكتشاف الدلالة الأولى، دلالة ما تحت الرمز، فالدلالة الأولىٰ تكتشف من خلال تعلم القواعد المجردة لفن من الفنون، لكن الدلالة الثانية تكتشف من خلال قدرة الناقد على النفاذ إلى أسرار العمل، ومن خلال معرفة واعية بجماليات اللغة ومقاييس الفن، وفلسفات التعبير (١).

ويمكن القول بصفة عامة أن الأدباء نوى القدرة المتوسطة والهابطة يعتمدون كثيرا على تطبيق قواعد الدلالة الأولى، دلالة ما تحت الرمز، على حين يضيف إليها الأدباء من نوى

---

(١) M. Dufrenne. Style. Encyclopedia Universale. V. 15. P. 463.

القدرات العالية لسات الدلالة الثانية، دلالة ما فوق الرمز، ومن خلالها تتعدد وتختلف المتعة بمائة قصيدة قد تكون كتبت جميعها فى إطار موسيقى موحد، بل وحول «موضوع» واحد، ولكنّ لكل منها مذاقا خاصا ومتعة جديدة.

ثانيا : مستويات الكلام عند رولاند بارت

إذا كان التقسيم السابق قد اعتمد على محور «التوصيل» للتفريق بين أنواع «الرموز» وتحديد ما يدخل منها فى دائرة الأسلوب وما لا يدخل فإن هناك تقسيماً آخر، لا يرى أن التوصيل هدف فى كل مستويات الكلام، فقد يكون بعض هذه المستويات يعتمد على الارتباط بين الكاتب ومجتمعه من خلال تصور معين لمعنى الكتابة ولوظيفة الأدب فى المجتمع، وفى هذه المستويات يحقق الكاتب من خلال كتابته نوعا من «الانتماء» إلى الجماعة التى يتحدث إليها، وإلى التقاليد الأدبية السائدة فيها، ويرى بارت أن هذا النوع من الإنتاج الأدبى لا يستحق أن يسمى «أسلوبا» وإنما الأولى به أن يسمى «كتابة» فكلمة الأسلوب تحمل ظلال الفردية والخصوصية والذاتية وعدم الانتماء، أما كلمة «الكتابة» فهى تحمل معنى الوعى والانتماء إلى الجماعة والاعتراف بتقاليدها.

ويقصر بارت، استخدام «الأسلوب» أو ما يسميه هو «درجة الصفر فى الأسلوب» على ذلك اللون من الأدب الحديث الذى لا يهتم فيه المبدع كثيرا بفكرة التوصيل والوضوح وإرضاء الجماعة التى تتعامل مع ذلك الأدب، وإنما يكون اهتمامه منصبا على العمل نفسه، متمردا على ما حوله معبرا بذلك عن عدم رضائه على التقاليد السائدة، وهذه الخصائص التى يشير إليها بارت هى سمة كثير من المذاهب الحديثة فى الفن ابتداء من منتصف القرن التاسع عشر من أمثال الرمزية والسيريالية والبرناسية والدادية، وهى تشيع على نحو خاص فى الشعر.

على أنه من الصعب أن يزعم أحد أن الإنتاج الأدبى حتى منتصف القرن التاسع عشر كان يعتمد على الطريقة الأولى، طريقة الكتابة والتوصيل والنزعة الجماعية، وأنه بدءا من هذا التاريخ بدأ الأدب يعتمد على الطريقة الثانية، طريقة «الأسلوب» والنزعة الفردية فالطريقتان متجاورتان حتى الآن، ويمكن أن نجد فى أدبنا الحديث ألوانا من إنتاج الشعر

والقصة يمكن نسبتها إلى الطريقة الثانية، وعلى هذا الأساس ينبغى أن نقرأ نص رولاند بارت التالى، وهو من كتابه درجة الصفر فى الأسلوب.

يقول رولاند بارت : «يبدو التاريخ أمام الكاتب كسلطة تفرض عليه الخيار الضرورى بين مجموعة من الإمكانيات المعنوية فى مستويات اللغة، إنه يفرض عليه أن يقدم أدبا من خلال إمكانيات ليس الكاتب سيدها، وعلى سبيل المثال فالوحدة الفكرية البرجوازية قد أنتجت «وحدة» كتابية وفى الفترة البرجوازية (أى الكلاسيكية والرومانتيكية) لم يستطع الشكل أن يكون ممزقا لأن الوعى لم يكن ممزقا، وعلى العكس من ذلك فإنه من اللحظة التى بدأ الكاتب فيها يتوقف عن أن يكون شاهدا على العالم وتحول إلى أن يكون ضمير العالم التعس (حوالى ١٨٥٠) كان أول ما فعله هو الارتباط بقضية الشكل سواء من خلال التمسك بالكتابة على النمط السابق عليه أو رفضها، ومن هنا انفجرت الكتابة الكلاسيكية وأصبح الأدب كله منذ فلوبير حتى عصرنا يواجه بدرجة متشككة قضية اللغة، وبدءا من هذه اللحظة فإن الأدب أصبح بصفة نهائية موضوعا لذاته، إن الفن الكلاسيكى لم يكن يتذوق على أنه شىء شديد القرب من اللغة، بل على أنه اللغة ذاتها أى على أنه أداة شفافة، ودوران دون ترسب، تقديم مثالى لما يسمى «بالروح العالمية» ولمشهد تزيينى يفتقد الكثافة والمسئولية، والحدود التى وضعت لألوان ذلك الأدب كانت حدودا اجتماعية وليست حدودا طبيعية، ولكن بدءا من نهاية القرن الثامن عشر بدأت هذه الثقافة تهتز، وبدأ الشكل الأدبى ينمى «قوة ثانية» مستقلة عن القوى اللغوية التى كانت تكمن فى الإيجاز والتورية، بدأ يشد، يحير، يتغنى، أصبح يعرف معنى «الثقل» ولم يعد الأدب يتذوق على أنه كتلة متماسكة عميقة مملوءة بالأسرار تحمل رائحة الحلم والتهديد معا»[١].

على هذا النحو لم يعد الأسلوب ذا دلالة جماعية عامة يمكن من خلالها كما كان يرى جرونجير تصنيف عمل ما فى جنس أدبى معين من خلال التعرف على «ما تحت الرمز» التى تحدد السمات العامة للأجناس والأنواع الأدبية وإنما أصبح الأسلوب أقرب إلى رصد الهروب من هذه السمات العامة نشدانا لتحقيق السمات الفردية للمؤلف، والتى أشار بارت إلى أنها تلغى شفافية السمات العامة لكى تحل محلها الثقل والمسئولية ورائحة الحلم والتهديد معا، فالأسلوب إذن عند بارت فردى على حين أن الكتابة جماعية، وإذا كانت الكتابة عملية توصيلية تؤكد انتماء المتحدث إلى جماعة ومخاطبته إياها وحرصه على أن يتخذ

---

(١) R. Barthes. Le degré zero de l'ecriture. Paris 1972, P. 8.

موقفا منها فإن الأسلوب يمثل لغة تكتفى بذاتها دون أن يكون لها بالضرورة أبعاد التوصيل الواضحة التى تتوافر للكتابة، ومن هنا تتأكد غربة الكاتب وتفرده ووحشته بدلا من تأكد انتمائه واتصاله فى حالة الكتابة، ومن هذه الزاوية فالأسلوب أشبه بنفحة الزهر القادمة من الطبيعة يتم التمتع بها دون أن يتلمس لها بالضرورة «معنى»، والشعر الحديث يمثل تمثيلا واضحا هذه الظاهرة، وقد يمثلها كذلك الرقص والرسم الحديث وفى كل هذا يبدو الأسلوب وكأنه شيء صادر عن عمق الجسد والروح معا كأنه «لغة ذات اكتفاء ذاتى لا تسبح إلا فى الأعماق الأسطورية والخاصة والسرية لمؤلف ما لكن تولد من خلالها التشكلات الأولى للكلمات والأشياء وتستقر الموضوعات الكبرى».

أما الكتابة فى هذا التصور فهى تتم نتيجة للوعى والاختيار وتتخذ لها هدفا معينا ومن هذا المنظور يفرق بارت بين ثلاثة أنماط من الكتابة :

- الكتابة الإشارية، ويقصد بها معنى قريبا من الذى كان يقصده جرونجير حين تحدث عن «ما تحت الرمز»، وهو مجمل الإشارات الاصطلاحية التى يلجأ إليها جنس من الأجناس الأدبية لوضع تخوم لغوية لما يدخل فى إطاره مثل الوزن والقافية فى الشعر والحوار فى المسرح وسيادة قانون الوحدات الثلاث (الزمان والمكان والحدث) فى بعض فترات الإنتاج المسرحى، وهذا اللون من الكتابة الإشارية هو فى الواقع أقنعة تتقدم الفكرة من خلالها . وقد بلغ قمة ازدهاره فى القرن السابع عشر، وفى إطاره عادة تزدهر الخصائص المنسوبة إلى اللغة أكثر من ازدهار الخصائص المنسوبة إلى الكاتب.

ويمكن أن يدخل فى دائرة هذا الأسلوب فى الشعر العربى الفترات التى ازدهرت فيها خصائص الشكل مثل فترة شعراء البديع فى العصر العباسى، وعلى نحو خاص الشعراء الذين اعتمدوا على تقليد جيل الرواد أكثر من اعتمادهم على تقديم هذه الخصائص من خلال الروح الفنية المتفردة لكل مبدع، ويمكن أن يكون ذلك النوع أيضا مرشدا لدراسة كثير من إنتاج شعراء مدرسة الشعر الحر فى العصر الحديث حيث تكاد تختفى الملامح الخاصة بكل شاعر.

(ب) الكتابة ذات الدلالة التى تشحن بقيم لغوية معينة وتتحول معها فى مجتمع معين إلى ما يشبه الرمز الجبرى بحيث تثير من خلال طرحها مجمل القيم المرتبطة بها بصرف النظر عن علاقة هذه القيم بالمعنى اللغوى الأولى أو بالمعنى القاموسى، فكلمة «هيروشيما»

فى معناها القاموسى أو الجغرافى تحمل معنى محددا لمدينة معينة ولكن دلالة «القيمة» ربطتها فى المجتمع العالمى ببداية التدمير النووى الشامل وبما يتوالد عن هذا المعنى من أخطار تهدد الاستقرار أو السلام أو الحياة البشرية... إلخ.

(جـ) كتابة الالتزام، ويقصد بها هنا الالتزام السياسى على نحو خاص حين يشف الكاتب من خلال استخدام مصطلحات معينة لا عن فكره فقط ولكن عن لونه وميوله السياسية، فالاختيار بين كلمتى «فدائى» و «إرهابى» و «فتح مدينة» أو «احتلالها» و«الثوة» أو «التمرد» و «الانتشار» أو «اتوسع» و «العمال» أو «البروليتاريا»... إلخ. كل هذه اختيارات تشف عن موقف الكاتب العقائدى، ويمكن من خلال تتبعها وتسجيلها الاهتداء إلى حكم معين فى هذا الاتجاه أو ذاك.

على أن هذه الأنماط الثلاثة للكتابة تتداخل ويمكن أن يشتمل العمل الواحد عليها جميعا لأنها تعود إلى نفس الكاتب التى يتم فيها الالتحام بين «الكتابة» و «اللغة» وهو التحام يجعل كل تعبير متضمنا للقصد والحكم والاختيار.

إلى جانب هاتين الإجابتين من جرونجير وبارت حول الوسائل التى يتم بها التفريق بين الأسلوبى وغير الأسلوبى من الكلام توجد إجابات أخرى لا نريد أن نقف أمامها بالتفصيل، وسنكتفى بالإشارة إلى بعضها إشارات سريعة (١)، هناك فكرة الاعتماد على المجاوزة «بمعنى اللجوء إلى تصور خط محورى يمثل المعدل العادى للاستخدام اللغوى، وتكون مجاوزة هذا الخط الافتراضى بداية الأسلوب، وقضية المجاوزة والخط المحورى قضية يلجأ إليها البنائيون كثيرا فى قياس الظواهر اللغوية وهى تدفعهم غالبا إلى الاستعانة بعلم الإحصاء ووسائله التوضيحية، ويبالغ كثير من أتباع المذهب ومقلديه فى هذه الاستعانة حتى تستغلق الظاهرة الأسلوبية ذاتها وتتحول إلى مجموعة من الإحصائيات والجداول والرسوم البيانية والخطوط المتشابكة المستقيمة والمتعرجة. وغالبا ما يتعثر الدارس نفسه فى خيوط هذه الشبكات فلا يستطيع الخروج بنتائج واضحة، لكننا إذا أردنا أن نضرب مثالا مبسطا لظاهرة المجاوزة فيمكن اللجوء إلى المثال الشائع : إذا قلت «البحر أزرق» فانت تتكلم وأنت فى «درجة الصفر التعبيرية» لكن عندما تقول مثل هومير : «البحر بنفسجى» أو «البحر خمرى» فأنت تصنع أسلوبا.

---

(١) Voir. G. Mounin. op. cit.

من وسـائل التـفـريق أيضـا بين الأسلوب والكلام أن يقـال عن الأسلوب أنه هـو الكلام المقصود لذاته والذى لا يهتم «بماذا يقـول» ولكنه يهتم «بكيف يقول» وهو فى نهاية المطاف يلتقى مع مبدأ المجاوزة الذى أشرنا إليه.

٢ - تنوع المدارس الأسلوبية :

على هذه الأسس التى أشرنا إلى بعضـهـا تنوعت الدراسـات الأسلوبيـة وتفـرعت واصبح من المتعذر أن ترصد دراسة واحدة الفروع المتشعبة لهذا العلم، ويكفى هنا أن ننقل الاحصـاء الذى أجراه هـاترزفيلد عن المؤلفات التى كـتبت عن الأسلوب والأسلوبية خـلال النصف الأول من هذا القـرن (١٩٠٢ - ١٩٥٢) إذ وصل بهـا إلى ألفى مـؤلف [١]. أما الزوايا التى تضيئها هذه المؤلفات فهى تتعدد بتعدد زوايا النشاط الإنسانى التى تتصل باللغـة، وهى فى نهاية المطاف الوسيلة الرئيسـية للتـعبيـر عن مجمل الأفكار والأحاسـيس البشـرية، يضـرب بيـرجيـرو مـثـالا للزوايا التى يمكن من خـلالهـا التـقـاط الظاهرة اللغـوية الأسلوبية ودراستها بمدينة كبيرة ترتبط قرية ما بها بثلاثة طرق، طريق رئيسى يربط بين أقـاليم الدولة، وطريق إقليمى، وطريق مـتـعـرج يمر منْ خـلال الغـابة، فـإذا أردنا أن نجـرى دراسة على هذه الطرق فإن أمامنا احتمالات كثيرة :

١ - إما أن تقـوم دراسة على الطرق فى مـجملها كوسـيلة ربط بين هذه المدينة وتلك القـرية، ولابد أن تهـتم الدراسـة بالسر وراء الأهـمـيـة التى دفعت إلى إنشـاء أكـثـر من طريق بينهما؟ هل تحتاج المدينة إلى المنتجات الزراعية للقرية ؟ أو يحتـاج الطلاب فى القرية إلى التردد على مدارس المدينة لعدم وجود نظير لها عندهم ؟ أم يحتـاج القرويون إلى شراء ما يلزمهم من المحال الكبرى فى المدينة - ويحتاج المرضى منهم إلى التردد على مستشفياتها ؟ أم أن أهل المدينة يذهبون لقضاء عطلة نهاية الأسبوع فى هدوء..؟ إلخ. هذا النوع يشبه فى مـجال الدراسـات الأسْلوبية دراسة اللغة باعتـبارها إمكانيـات مـوجـودة «بالقـوة» توضـع فى خدمة الجماعة التى تستعملها بصفة عامة.

٢ - يمكن أن تقوم دراسة تتبع الطوائف التى يغلب عليها استعمال طريق أو آخر من هذه الطرق. هل يأخذ الطلاب الطريق الإقليمى لأنه أنسب لاستخدام الدراجات ؟ وهل يفضل المرضى الطريق الرئيسى الذى يصب قريبا من وسط المدينة حيث المستشفى ؟ وهل يفضل

(١) A Critical Bibliography of New Stylistique (1902 - 1952) cite par Guiraud. op. cit.

المزارعون طريق الغابة لهدوئه، ولأنه أنسب لحركة الدواب ؟، هذا النوع من الدراسة يشبه فى مجال الدراسات اللغوية والأسلوبية دراسة اللغة الجماعية التى تخصصت بالاستعمال لطائفة ما، سواء كانت هذه الطائفة طائفة فنية أو طائفة اجتماعية وهو تقسيم يقود إلى كثير من أنواع الدراسات الممكنة فى هذا المجال.

٣ - يمكن أن تتم الدراسة من خلال فرد معين : لماذا لا يستخدم هذا المزارع طريق الغابة المتعرج أبدا ؟ هل لعيب فى الطريق، أو لعيب فى قدميه، أو لخوف قديم من الحيوانات نشأ فى نفسه منذ كان طفلا وكانت جدته تقص عليه بعض الحكايات المخيفة فى هذا المجال ؟... إلخ، وهذا النوع من الدراسة يشبه دراسة العبادة اللغوية الفردية.

٤ - يمكن دراسة الطريق من خلال فرد معين : لماذا سلك هذا المرض فى صباح الاحد الماضى الطريق الرئيسى لكى يذهب إلى أداء الصلاة ؟ هل كان سيمر على أحد ليصطحبه معه ؟ هل كانت السماء تمطر وطريق الغابة مغلقا ؟ هل يحتاج طريق الغابة إلى حذاء قوى وحذاؤه كان مقطوعا، وإذا كان كذلك فلماذا لم يصلحه من قبل ؟ هل لأنه لا يملك ثمن الإصلاح أم لأن الإسكافى كان مشغولا بزواج ابنته التى تزوجت هذا الأسبوع بعد قصة مشهورة فى القرية مع.... إلخ، وهذا يشبه الدراسات النفسية الفردية فى الأسلوب.

هذا المثال الذى ضربه جيرو والإحصاء الذى قام به هاتزفيلد يوضحان الصعوبة التى تكمن فى محاولة رسم «بانوراما» موجزة وشاملة فى الوقت ذاته للدراسات الأسلوبية الحديثة، ومع هذا فإنه يمكن أن يندرج تحتها كثير من التفاصيل الدقيقة، ومن هذه الزاوية يمكن رصد اتجاهين كبيرين فى دراسة الأسلوب الحديث هما : الاتجاه الجماعى الوصفى أو الأسلوبية التعبيرية، والاتجاه الفردى أو الأسلوبية التأصيلية، وسوف نحاول إعطاء فكرة عن كل من الاتجاهين :

الأسلوبية التعبيرية الوصفية

قبل أن يحدث التطور الهام الذى لحق بمناهج دراسة «علم اللغة» فى بداية هذا القرن على يد دى سوسير، والذى اتجه بمقتضاه هذا الفرع من فروع الدراسات إلى المنهج الوصفى التحليلى، قبل أن يحدث هذا التطور كان المنهج السائد فى الدراسات اللغوية – ويدخل فى إطارها الدراسات البلاغية – هو المنهج المعيارى الثابت الذى يتوصل إلى مجموعة من القيم الجمالية، ويربط كل قيمة منها بلون من الوان التعبير، وكان يطلق عليه فى مجال الدراسات البلاغية : «منهج القيمة الثابتة» (وهو منهج قريب مما يسود فى دراسة البلاغة العربية)، كان هذا المنهج يقسم الصور البلاغية مثلا إلى قسمين كبيرين تبعا للقيمة التى ينتمى لها كل قسم، فهنالك «صور الزيادة» ومن أمثلتها الإطناب، والتكرار والتتابع، والمبالغة، وهناك «صور النقص» ومن أمثلتها الإيجاز والحذف والتلميح، وكانت فكرة «القيمة الثابتة» تمتد إلى مجمل الأسلوب فتصنف الأساليب تبعا لقيمتها إلى: أسلوب سام، وأسلوب متوسط، وأسلوب مبتذل، وقد أشرنا من قبل إلى اقتراب هذا التقسيم من فكرة «الطبقات» فى النقد والبلاغة العربية القديمة.

لكن الدراسات المعاصرة وجهت إلى هذه النظرية كثيرا من ألوان النقد، ومن بينها ما أشار إليه رينيه ويليك فى نظرية الأدب من إهمال هذه النظرية لعنصر «السياق» وهو عنصر هام فى الدراسات النقدية فقد يقتضى سياق ما صورة بلاغية معينة فتصبح مناسبة لهذا الموقف لكنها تكون أقل مناسبة فى سياق آخر – وهو يضرب مثالا لذلك بحرف العطف الواو : «فحرف الواو عندما يتكرر كثيرا فى سياق قصة من قصص الكتاب المقدس يعطى للتعبير معنى الاطراد والوقار لكن هذه الواو لو تكررت كثيرا فى قصيدة رومانتيكية فإنها قد تعطى انطباعا بالتعويق والأبطاء فى وجه مشاعر ساخنة متدفقة» (١).

لكن الثورة الرئيسية على هذا المنهج الكلاسيكى جاءت من خلال نظرية الأسلوبية التعبيرية الوصفية : والتى دعا إليها شارل باليى (١٨٦٥ – ١٩٤٧) تلميذ اللغوى الشهير فرديناند دى سوسير (١٨٥٧ – ١٩١٣) وخليفته فى كرسى الدراسات اللغوية بجامعة

(١) La theorie litterair. op. cit. p. 246.

جنيف، وإذا كان سوسير هو مؤسس علم اللغة الحديث فإن باييى هو مؤسس الأسلوبية التعبيرية الحديثة، فما هى الخطوط العامة لنظريته من جهة؟ وما العلاقة بينها وبين فكرة دى سوسير من جهة ثانية ؟

كانت الفكرة السائدة قبل دى سوسير ترى أن اللغة «نتاج جماعى» وأن الأفراد يتوارثونها عن الجماعات، وأن الذى يتوارثونه على وجه الدقة هو «الصورة المثالية للغة» وهى صورة تختزن فى ذهن الفرد وعلى ضوء منها يتم تشكيل كلمات اللغة فى المواقف المختلفة تماما مثلما يشكل النجار قطعة الأثاث انطلاقا من صورة مثالية فى رأسه، وبناء على هذه النظرية كان دور الفرد فى الإنتاج اللغوى ضئيلا، فاللغة – بنظامها وقواعدها وبلاغتها – من عمل الأجيال السابقة وليس على الفرد إلا محاكاة النموذج الجماعى القديم، أما دى سوسير فيرى أن الفرد يتحمل نصيبا أكبر فى خلق لغته الخاصة، وأن اللغة ليست مجرد محاكاة لنموذج جماعى قديم، بقدر ما هى امتزاج بروح الفرد واتصال ونظام رموز فيها تحمل الأفكار على نحو ينبغى الاهتمام فيه يتبين نصيب الفرد بالقدر الذى نتبين فيه نصيب الجماعة.

وانطلاقا من هذا التصور الأخير، طور باييى فكرته عن «الأسلوبية التعبيرية» فرأيه أن القيم الأسلوبية (أو القيم البلاغية) لا تكمن فى قوائم «القيمة الثابتة» وحدها كما كان يقول البلاغيون القدماء، ولا تكمن فى «لغة الأقدمين وحدهم كما كانت تذهب النظريات السابقة على دى سوسير، ولكن القيمة الأسلوبية الحقيقية تكمن فيما أسماه : « المحتوى العاطفى للغة»، وهذه القيم العاطفية لا ينبغى أن تكون محصورة فى الصور المحدودة التى اهتمت بها البلاغة التقليدية، فليس جمال التعبير مقصورا على المجاز وحده، فقد تكون الصور الحقيقية والبسيطة فى بعض المواقف ذات قيمة جمالية، أو لنقل «ذات محتوى عاطفى» كبير على حد تعبير باييى، من هذه الزاوية وسع من دائرة البحث الأسلوبى، وربطة بالسياق، فنحن مثلا قد نجد أنفسنا أمام صيغة فعل الأمر فى عبارة مثل : «افعل هذا» لكننا سوف نجد السياقات الأسلوبية المختلفة التى ترد فيها هذه الصيغة، تكسبها فى كل سياق معنى مختلفا، فأنت قد تقول : «افعل هذا» أو «افعل من أجلى هذا» أو «افعل لى هذا» أو «بربك افعل هذا» أو «أرحنى وافعل هذا».

ومع اتحاد الصيغة والقالب التعبيرى الأول، ممثلا فى فعل الأمر للمخاطب المذكر فإن تنوع المتعلقات والسياقات جعل لكل صيغة محتوى خاصا . على أن باييى لم يقف عند حد

توسيع دائرة معنى «القيمة» البلاغية، وإنما أيضا اهتم بتوسيع «مستوى» اللغة التى يبحث فيها عن هذه القيم الأسلوبية، فلقد كان الاهتمام منصبا من قبل – وما زال كذلك فى كثير من الآداب – على اللغة المكتوبة باعتبارها مستوى تعبيريا راقيا، تنتمى إليه وحده القيم الأسلوبية الراقية، لكن «الأسلوبية التعبيرية» دعت إلى الاهتمام كذلك باللغة المنطوقة باعتبارها كنزا لا ينفد من السياقات الحية والتعبيرات النابضة التى تحتوى على قيم أسلوبية وعاطفية غنية.

أما المنهج الذى اتبعه بايبى، فكان هو المنهج الوصفى القائم على جمع العينات حول الظاهرة المدروسة وتحليلها وإخضاعها لمنهج إحصائى قبل الوصول منها إلى نتائج علمية، وهو من خلال هذا كان يقترب من روح «العلم» كما كانت تهدف مدرسة علم اللغة الحديث.

النقاط الإيجابية التى أضافها هذا المنهج إلى حقل الدراسات الأسلوبية كانت تمثل إذن فى ثلاث نقاط هى :

(أ) توسيع مجال البحث عن القيمة الأسلوبية وعدم اقتصارها على الصور البلاغية التقليدية.

(ب) توسيع دائرة البحث فى المستويات اللغوية والاهتمام باللغة المنطوقة من الناحية الأسلوبية.

(جـ) الاعتماد على المنهج الوصفى العلمى فى مجال الدراسات النظرية. لكن هذه الاهتمامات بدورها تركت فى منهجه بعض الثغرات.

١ – تركيزه على «المحتوى العاطفى» فى الأسلوب صرفه عن الاهتمام بالقيمة الجمالية فى كثير من الأحيان.

٢ – الاهتمام باللغة المنطوقة، ابتعد به عن اللغة المكتوبة، وهى فى الواقع مجال الدراسات الأدبية.

٣ – اهتمامه بالتنظير شغله عن التطبيق على أعمال معاصرة، ولعل لهذه النقطة اتصالا بالنقطة السابقة عليها [١].

---

(١) Ph. Van-Tieghem. Stylistique des Litteratures. Paris 1968. V. 3. P. 3753.

شارل بايبى إذن هو رائد الأسلوبية اللغوية الجماعية الوصفية، وكتاباته فى هذا المجال التى بدأت منذ سنة ١٩٠٥، أحدثت تأثيرات واسعة فى كثير من المدارس الأسلوبية التى جاءت بعده، وعلى نحو خاص تلك التى تأثرت بالنزعة الوصفية فى منهجه، ومن هؤلاء أصحاب الاتجاه الشكلى الذى بدأ فى روسيا فى العشرينات من هذا القرن ثم انتقل إلى أوربا مع انتقال علماء من أوربا الشرقية كتبوا وما زالوا يكتبون بالفرنسية والإنجليزية مثل رومان جاكوبسون وتودروف على نحو خاص، وكان ثمة تأثير هذا المنهج الوضعى فى اللجوء إلى الأسلوبية الاحصائية أو العددية وخاصة على يد بيرجيرو فى كتابه الخصائص الإحصائية للمفردات والذى بين فيه حجم الفائدة التى يمكن أن يخرج بها الدارس من خلال رصد معجم المؤلف ودلالة تكرار كلمة ما عددا معينا من المرات، ومن خلاله أمكن - كما فعل جيرو نفسه - مناقشة نسبة كتاب لمؤلف أو تأكيد نسبة كتاب مشكوك فيه، وذلك من خلال رصد نسبة التردد العامة للمفردات، وقد تابعت الحركة الأمريكية منهج جيرو الإحصائى وظهرت دراسات كثيرة أبرزها ما كتبه سدلو Sedlow.

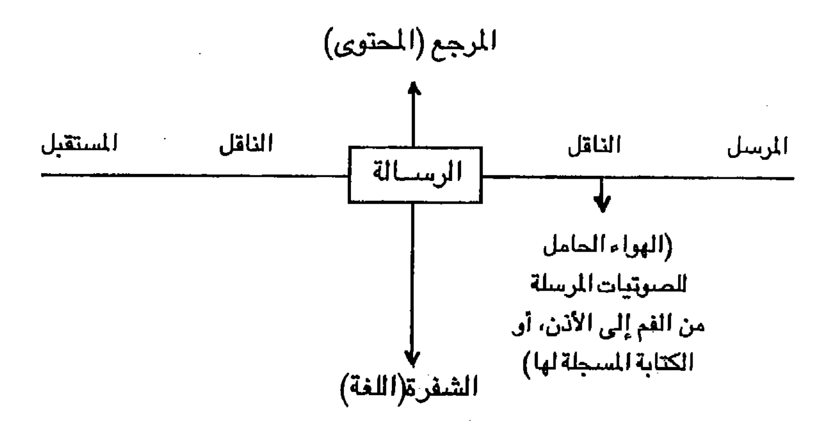
الأسلوبية البنائية : هى أكثر المذاهب الأسلوبية شيوعا الآن - وعلى نحو خاص فيما يترجم إلى العربية أو يكتب فيها عن الأسلوبية الحديثة - وهى تعد امتدادا متطورا لمذهب بايبى فى الأسلوبية الوصفية، وكذلك تعد أيضا امتدادا لآراء دى سوسير الشهيرة التى قامت على التفرقة بين ما يسمى اللغة Langue وما يسمى الكلام Parole، وقيمة هذه التفرقة تكمن فى التنبه لوجود فرق بين دراسة الأسلوب باعتباره طاقة كامنة فى اللغة بالقوة يستطيع المؤلف استخراجها لتوجيهها إلى هدف معين، وبين دراسة الأسلوب الفعلى فى ذاته، أى أن هنالك فرقا بين مستوى اللغة ومستوى النص. والبلاغة التقليدية لم تكن تعهد هذا التفريق، وقد أخذ هذا التفريق أسماء ومصطلحات مختلفة فى فروع المدرسة البنائية.

وهذه المصطلحات على اختلافها تشف عن مفهوم متقارب فى دراسة اللغة والأسلوب كان قد أطلق شرارته دى سوسير وطوره بايبى وأكمله البنائيون المعاصرون، ويركز جيوم على أثر هذه التفرقة فى الأسلوب، حين يبين أن هناك فرقا بين «المعنى» وبين «فاعلية المعنى» فى النص، وأن كل «رمز» يمر بمرحلة «القيم» الاحتمالية» على مستوى المعنى ومرحلة «القيمة» المحددة المستحضرة على مستوى النص، وقد تقود المبالغة فى هذا التحليل إلى القول بأن الرمز اللغوى لا يوجد له معنى قاموسى، ولكن توجد له استعمالات سياقية [١].

---

(١) T. Todorov: Ou'est - ce que le structuralisme? Paris 1968: Introduction generale.

أما رومان جاكوبسون فقد ركز فى تحليله للثنائى (رمز - رسالة) على الجزء الثانى منهما - دون أن يهمل الأول - لأنه يعتقد أن «الرسالة» هى التجسيد الفعلى للمزج بين أطراف هذا الثنائى. وهو مزج عبر عنه جاكوبسون حين سمى إحدى دراساته حول هذه القضية : «قواعد الشعر وشعر القواعد» Grammaire de la poésie et poésie de la grammaire وهو يعنى بقواعد الشعر دراسة الوسائل التعبيرية الشعرية فى اللغة ؛ وبشعر القواعد دراسة الفعالية الناتجة من وضع هذه الوسائل موضع التطبيق. لقد تصور جاكوبسون خريطة تجسيدية توضح المراحل التى تمر بها «الرسالة» بين المرسل (المتكلم أو المؤلف) والمستقبل (السامع أو القارئ). وهذه الخريطة يمكن أن ترسم على النحو التالى:



وكل اتصال بشري لغوى يحمل بالضرورة هذه العناصر، سواء كان اتصالا مباشرا أو غير مباشر.

والوسائل اللغوية التى يتم بها التوصل تختلف تبعا لعوامل كثيرة، ولكن تبقى لها بعض الثوابت التى تتحكم فى هيكل البناء اللغوى، ويمكن أن تكون مفتاحا له، وهذه الثوابت يسميها جاكوبسون الموصلات أو مغيرات السرعة، ومن بينها هذا التقسيم الثلاثى للضمائر إلى ضمائر المتكلم والمخاطب والغائب والذى يلتقى مع تقسيم ثلاثى لوظائف اللغة يمثل فى الوظيفة التعبيرية (أنا المتكلم) والوظيفة التأثيرية (أنت المخاطب) والوظيفة الذهنية (هو الغائب) ويلتقى أيضا مع تقسيم ثلاثى فى العمل الأدبى يتمثل فى المؤلف (أنا) والقارئ (أنت) والشخصيات (هو). ويرتبط ذلك فى النهاية بميول بعض الأجناس الأدبية إلى

استعمال بعض هذه الموصلات أو مغيرات السرعة دون بعضها الآخر، فالشعر الملحمى مثلا يركز على استعمال ضمير الغائب ومن ثم على الوظيفة الذهنية للغة فى حين أن الشعر الغنائى يركز على ضمير المتكلم ومن ثم على الوظيفة التعبيرية.

لقد طرحت مدرسة الأسلوبية البنائية مبادئها تلك فى صور تطبيقية على كثير من الأعمال الأدبية مثل التحليل الدقيق الذى قدمه ليفى شتراوس ورومان جاكوبسون لقصيدة لبودلير سنة ١٩٦٢ فى مجلة الإنسان....

ومثل هذه الدراسة العميقة الغنية حول «بناء لغة الشعر» والتى كتبها جون كوين وترجمت إلى معظم لغات العالم الكبرى وترجمناها إلى العربية مؤخرا [١]، ونتاج المدرسة البنائية من السعة حيث لا يمكن الوقوف أمامه بالتفصيل فى هذه المقدمة العامة، لكننا نود فقط قبل أن ننتهى من الحديث عن البنائية فى هذا المدخل أن نشير إلى أنه إذا كان البنائيون قد تابعوا الخيط العام للأسلوبية التعبيرية عند «باييى» وتابعوا أيضا المنهج الوصفى عنده فإنهم تلافوا نقصا وقعت فيه مدرسة باييى حين قصرت اهتماماتها على اللغة المنطوقة من ناحية، وحين أحجمت عن وضع تصوراتها اللغوية موضع التطبيق من ناحية ثانية، وكان نتيجة ذلك أن ظلت هذه المدرسة بمعزل عن الحركة الأدبية فى أوربا والعالم فى القرن العشرين، لكن مدرسة البنائيين غمست نفسها فى قلب الحركة الأدبية وأصبحت كتاباتهم عن كورنى وراسين وموليير وفكتور هيجو وبودلير وشاتوبريان وبروست وفلوبير وبلزاك وغيرهم رمزا لمدرسة حية زاوجت بين الدراسات اللغوية والنقدية، وأخصبت الفرعين فى وقت واحد غير أن هذه المزاوجة بين الدراسات اللغوية والنقدية ليست بدورها من ابتكار البنائيين وإنما هى ترجع إلى اتجاه آخر فى دراسة الأسلوب كان قد واكب اتجاه «شارل باييى» في الأسلوبية التعبيرية الجماعية، فى الربع الأول من هذا القرن، وهو اتجاه المدرسة المثالية الألمانية، وهو ما يطلق عليه اسم الأسلوبية الفردية أو الأسلوبية الأدبية والذى يندرج تحت الأسلوبية التأصيلية، وهو ما نود الوقوف أمامه فى الفقرات التالية :

---

(١) ترجمنا هذه الدراسة ، وظهرت مقدمتها أولا فى مجلة «المنتدى الخليجية» عددى يونيو ويوليو سنة ١٩٨٤، ثم ظهرت الطبعة الأولى للترجمة الكاملة، القاهرة سنة ١٩٨٥ عن مكتبة الزهراء، وصدرت الطبعة الثانية سنة ١٩٩٢ عن مؤسسة الثقافة الجماهيرية بالقاهرة والطبعة الثالثة سنة ١٩٩٤ عن دار توبقال بالقاهرة، وقد صدرت ترجمة مغربية لنفس الكتاب عن دار توبقال سنة ١٩٦٨، بعد بداية نشرة ترجمتنا بنحو عامين، وقد ظهرت لنا ترجمة الجزء الثانى من هذه الدراسة بعنوان «اللغة العليا» سنة ١٩٩٥ عن المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة.

ثانياً : الأسلوبية التأصيلية La Stylistique génétique :

إذا كانت السمة العامة للأسلوبية التعبيرية الوصفية هى طرح السؤال : «كيف» حول النص المدروس، فإن الأسلوبية التأصيلية تهتم بأسئلة أخرى مثل «من أين» و«لماذا» وهذا اللون من التساؤل يقود الباحث حسب اتجاه المدرسة التى ينتمى إليها، وحسب لون اهتماماتها التاريخية أو الاجتماعية أو النفسية أو الأدبية إلخ. ويمكن أن نقف سريعا أمام اتجاهين من اتجاهات المدرسة التأصيلية.

١ - الأسلوبية النفسية الاجتماعية :

فى سنة ١٩٥٩ كتب الباحث الفرنسى هنرى موريير كتابا عن «سيكولوجية الأسلوب »[١] طرح فيه نظريته التى حاول من خلالها استكشاف ما أسماه «رؤية المؤلف الخاصة للعالم» من خلال أسلوبه، واكتشاف هذه الرؤية يقوم على أن هناك خمسة تيارات كبرى تتحرك داخل «الأنا العميقة» وأن هذه التيارات ذات تعبيرات مختلفة والتيارات الخمسة الكبرى هى : القوة والإيقاع والرغبة والحكم والتلاحم، وهى الأنماط التى تشكل نظام «الذات الداخلية».

وقد يظهر كل نمط منها فى شكل إيجابى أو سلبى فالقوة قد تكون قاعدتها الشدة أو الضعف، والإيقاع قد يكون متسقا و نشازا والرغبة قد تكون صريحة أو مكبوتة والالتحام قد يكون واثقا أو مترددا، والحكم قد يكون متفائلا أو متشائما.

ويحاول موريير أن يربط بين هذه الخواص والألوان التعبيرية التى تلتقى معها كالأفعال والصور واختيار صيغة المضارع أو المستقبل أو الأمر واستخدام علامات الترقيم على نحو معين، واللجوء إلى الإكثار من وضع النقط أو علامات التعجب أو علامات الاستفهام واللجوء إلى ألوان من الحروف الصوامت، أو الإكثار من استخدام حروف ذات مخارج متقاربة، ودلالات ذلك كله على ما يسود «الأنا العميقة» وهذه المحاولة - على جودتها - يعيبها كما يرى بيير جيرو كثرة التفريعات والتقسيمات واحتمال عدم دقة النتائج، فما قد يسفر عنه التحليل على أنه خاصة للأنا العميقة عند راسين قد يكون فى النهاية خاصة للتراجيديا الكلاسيكية، ويبقى أيضا أن هذا المنهج به ظلال من المنهج البيوجرافى الذى يعامل إنتاج المؤلف على أنه صدى لحياته وهو منهج أثبتت المناقشات النقدية العميقة التى دارت حوله أنه غير صلب العود.

(١) La Psychologie des Styles. Paris 1959.

٢ - الأسلوبية الأدبية :

تعد الأسلوبية الأدبية أخصب ما تفرع عن فكرة «الأسلوبية التأصيلية» وأكثرها تأثيرا في تاريخ «التعبير» في القرن العشرين، بل إن رواد هذه المدرسة من المثالين الألمان، كارل فلسر وليوسبتزر على نحو خاص يعدون من رواد حركة الأسلوبية في هذا القرن، كانت الاتجاهات التي سادت في النقد الأدبي في القرن التاسع عشر والتي تنسب إلى آراء فولتير وستاندال وسانت بيف وهيبوليت تين وغيرهم، قد دخلت في مأزق بعد جيل الرواد بسبب عدم ارتباطها الوثيق باللغة، ومن ثم تعرضها للاختلاف الشاسع بين وجهات نظر النقاد أو للابتعاد عن الحقوق الأدبية، ونبه كارل فسلر في أوائل القرن إلى ضرورة الاهتمام باللغة في التاريخ الأدبي : «لكي ندرس التاريخ الأدبي لعصر ما، فإنه ينبغي على الأقل الاهتمام بالتحليل اللغوي بنفس القدر الذي يهتم فيه بتحليل الاتجاهات السياسية والاجتماعية والدينية لبيئة النص[1]» لكن الذي نما بهذا الاتجاه وحوله إلى نظرية متكاملة في النقد اللغوي أو الأسلوبية الأدبية هو العالم النمساوي لبوسبتزر، وقد كتب مؤلفا هاما عن علم اللغة والتاريخ الأدبي وفي مقدمة هذا الكتاب عرض سبيتزر للمنهج الذي اتبعه هو في دراسة سرفانتس، وفيدر، وديدرو وكلوديل، وتتلخص خطوات المنهج عند سبتزر في النقاط التالية:

١ - المنهج ينبع من الإنتاج وليس من مبادئ مسبقة، وكل عمل أدبي فهو مستقل بذاته كما قال برجسون.

٢ - الانتاج كل متكامل، وروح المؤلف هي المحور الشمسي الذي تدور حوله بقية كواكب العمل ونجومه، ولابد من البحث عن التلاحم الداخلي.

٣ - ينبغي أن تقودنا التفاصيل إلى «محور العمل الأدبي» ومن المحور نستطيع أن نرى من جديد التفاصيل، ويمكن أن نجد مفتاح العمل كله في واحدة من تفاصيله.

٤ - نحن نخترق العمل ونصل إلى محوره من خلال «الحدس» ولكن هذا الحدس ينبغي أن تمحصه الملاحظة في حركة ذهاب وعودة من محور العمل إلى حدوده، وبالعكس وهذا الحدس في ذاته هو نتيجة الموهبة والتجربة والتمرس في الإصغاء إلى الأعمال الأدبية.

---

(١) R. Wellek. op. cit.

٥ – عندما تتم إعادة تصور عمل ما فإنه ينبغى البحث عن موضعه فى دائرة أكبر منه وهى دائرة الجنس الذى ينتمى إليه، والعصر، والأمة، وكل مؤلف يعكس أمته.

٦ – الدراسة الأسلوبية ينبغى أن تكون نقطة البدء فيها لغوية، ولكن يمكن لجوانب أخرى من الدراسة أن تكون نقطة البدء فيها مختلفة : «إن دماء الخلق الشعرى واحدة ولكننا يمكن أن نتناولها بدءا من المنابع اللغوية أو من الأفكار أو من العقدة أو من التشكيل ومن خلال هذه النقطة وضع سبتزر طريقا بين اللغة وتاريخ الأدب.

٧ – الملامح الخاصة للعمل الفنى هى «مجاوزة أسلوبية» فردية وهى وسيلة للكلام الخاص وابتعاد عن الكلام العام، وكل «انحراف» عن المعدل فى اللغة يعكس انحرافا فى مجالات أخرى.

٨ – النقد الأسلوبى ينبغى أن يكون نقدا تعاطفيا بالمعنى العام للمصطلح، لأن العمل كل متكامل، وينبغى التقاطه فى «كليته» وفى جزئياته الداخلية.

لقد كان هذا المنهج التفصيلى الذى أورده سبتزر فى مقدمة كتابه الذى أشرنا إليه ذا أثر كبير فى إخصاب النقد الأدبى وتخليصه من بعض الآثار السلبية للاتجاه الوضعى الذى كان يمثل لانسون قمته فى بدايات القرن، وارتكزت فى النقد الأدبى مبادئ لم تكن شائعة من قبل.

(أ) النقد ينبغى أن يكون داخليا وأن يأخذ نقطة ارتكازه فى محور العمل الأدبى لاخارجه.

(ب) أن جوهر النص يوجد فى روح مؤلفه وليس فى الظروف المادية الخارجية.

(جـ) على العمل الأدبى أن يمدنا بمعاييره الخاصة لتحليله، وأن المبادئ المسبقة عند النقاد الذهنيين ليست إلا تجريدات تعسفية.

(د) إن اللغة تعكس شخصية المؤلف وتظل غير منفصلة عن بقية الوسائل الفنية الأخرى التى يملكها.

(هـ) أن العمل الأدبى بوصفه حالة ذهنية لا يمكن الوصول إليه إلا من خلال الحدس والتعاطف.

ولقد أثار منهج ليو سبيتزر جدلا شديدا، بدءا من الربع الأول من هذا القرن، وعلى نحو خاص من أتباع دى سوسير وشارل بايى، الذين كانوا يهدفون إلى إقامة الأسلوبية اللغوية الخالصة. لكن من ناحية أخرى تكونت مدرسة أسلوبية حول مبادئ سبيتزر، أطلق عليها أسم : الأسلوبية الجديدة، أو الأسلوبية النقدية، وتركزت على نحو خاص فى الولايات المتحدة الأمريكية. عند علماء مثل داماسو ألونسو Damaso Alonso وهاتزفيلد Hatzfed، وامتدت آثارها كذلك - كما رأينا - لتؤثر على اتجاه أصحاب الأسلوبية البنائية، ولتتضافر أثارها مع أثار المدرسة التى كانت منافسة لها، وهى مدرسة الأسلوبية التعبيرية عند شارل بايى، فى خلق اتجاه نقدى لغوى، يحظى اليوم باحترام اللغويين والنقاد والمبدعين، ويقترب بهذا الفرع من فروع الدراسات الإنسانية من روح العلم التجريبى فى شكل الأسلوبية الحديثة.

اللسانيات ونظرية الأدب

العلاقة بين اللسانيات ونظرية الأدب أو بين علوم اللغة وعلوم الأدب، علاقة قديمة متجددة، لكن هذا الحكم العام لا ينبغى أن يفهم منه أن ليس فى الأمر جديد، وأن ما يثار حولنا من كتابات نقدية نظرية أو تطبيقية تتخذ من الفهم الحديث لتصور اللغة ومناهج دراستها منطلقا لها للنظر فى النص الأدبى ليس إلا مجرد طريقة جديدة للتعبير عن شىء قديم.

ذلك أن حجم الجدة الذى أدخلته الدراسات الحديثة للغة على مفهومها، جعل الفرق واسعا بين صلة اللغة بالأدب عند القدماء وتلك الصلة ذاتها عند المحدثين ولعلنا نستطيع أن نجمل العلاقة القديمة بين اللغة والأدب فى التراث العربى عندما نؤكد أن الصرا ع التقليدى بين محتوى العمل الأدبى وشكله قد انتهى عند معظم النقاد الناضجين إلى الانتصار إلى الشكل والإعلاء من قيمته على حساب فكرة الانتصار للقيمة الخلقية أو الاجتماعية لمضمون النص الأدبى. وكانت شجاعة النقاد فى هذا العدد لافتة للنظر، حين اهتموا بالقيم الفنية الشكلية للشعر الجاهلى الوثنى بدءا من القرن الأول وهى خطوة لم تتم نظيرتها فى أوروبا إلا فى القرن السابع عشر المسيحى عندما بدأ الاهتمام بالأدب الإغريقى الوثنى أو اشعر الغزليات والخمر والهجاء الساخر المر، ولم تشدهم نصوص أخرى أحتشدت بمضامين أخلاقية أو دينية أو اجتماعية لكنها افتقرت إلى بنية فنية شكلية محكمة، وفى هذا الإطار شكلت دراسات اللغويين مدخلا رئيسيا للتنظير الأدبى والنقدى عند العرب، وبلغت شبكة العلاقات اللغوية المحكمة فمنها فى تصورات ناضجة من أمثلتها فكرة «النظم» عند عبدالقاهر الجرجانى، ومن قبلها فكرة «الضم» عند القاضى عبدالجبار، وأراء ابن جنى والآمدى والقاضى الجرجانى والجاحظ وغيرهم ممن اشتد الإحكام عندهم بين قضايا اللغة والأدب، بل إن هذه النظرة اتسعت عند بعضهم لكى تضم من خلال النظرة إلى الشكل كثيراً من قضايا الفنون الجميلة فتدخلها مع قضية لغة الأدب فى منظور واحد كقضايا النحت والنقش والتصوير والصياغة، حتى إن كثيراً من المصطلحات الأدبية والنقدية استعيرت من هذه الميادين، وليست مصطلحات مثل صياغة العبارة، ونحت الكلام إلا مجرد أمثلة فى هذا الميدان. وهذه النظرة فى مجملها صالحة لأن تفتح الباب أمام قراءات فى تراث النقد اللغوى

يمكن أن تكون عوناً على صياغة ألسنية عربية معاصرة وهو اتجاه ينبغى الاعتراف بأنه لم يوجد بعد، رغم الكتابات والترجمات الكثيرة التى ظهرت باللسان العربى فى نصف القرن الأخير، وكثرتها فى ذاتها تؤكد الحاجة إلى بلورة اتجاه نقدى ينتمى إلى هذا الحقل.

إن كثيراً من هذه الكتابات العربية. يدور حول المفهوم الغربى للسانيات ترجمة عنه أو استخداماً لمناهجه ومصطلحاته فى معالجة نصوص عربية، وهى كتابات تثير فى مجملها كثيراً من النقاش، ويتساءل البعض عن الجدوى والحصاد، على حين يقنع البعض الآخر بكم الكتابات من خلال نسبتها إلى غيرها من ألوان الكتابات الأخرى، فيعتبر التراكم والرجعان نتيجة نسبية مرضية، كما تثار التساؤلات أيضا حول حجم «الإدراك» الذى من حق المتلقى أن يصل إليه وهو يقرأ الدراسات النظرية والتطبيقية التى تنتمى إلى هذا الحقل، وعن مدى مشروعية تطبيق التصورات والنظرية الغربية فى كل تفصيلاتها على النص العربى.

إن محاولة النقاش حول هذه التساؤلات قد تقتضى العودة فى إجمال وإيجاز إلى جذور تطور مفهوم «التعبير الأدبى» فى البلاغة الأوروبية، وهى الجذور التى كانت «اللسانيات» الحديثة. امتدادا لها أو حتى ثورة عليها، ولكنها شديدة الصلة فى كل الأحوال بها.

وإذا كانت المصطلحات المستخدمة فى هذا المجال تتعاقب فى صورة «الأسلوب» STYLE و«الأسلوبية» Stylistuque والكتابة Ecriture والشعرية poétique والنص Texte فإن وراء هذا كله خيطاً تتطور خلاله مفاهيم علاقة اللغة بالطبقة أو بالفرد أو بالمحتوى أو بالتوصيل أو تأثرها بفروع المعرفة المتشابكة أو تأثر هذه الفروع بها، لقد كانت كلمة الأسلوب فى بلاغة العصور الوسطى الأوروبية تشكل حدوداً صارمة لطبقية أدبية تتوازى فى صرامتها مع طبقية اجتماعية وسياسية راسخة. فكانت طبقات الأسلوب الثلاث: البسيط والمتوسط والسامى عدد كاتب مثل فيرجيل مثلا تتلاقى مع التقسيم الثلاثى لطبقات العامة والبرجوازيين والأرستقراطيين، وكانت مفردات اللغة وتعبيراتها وموضوعاتها مقمسة على الدوائر الثلاث، لا يجوز أن تنتقل من إحداها إلى الأخرى، وظل مبدأ «الأسلوب هو الطبقة» سائداً، حتى جاء چورج بوڤون فى القرن الثامن عشر، ليكتب مقاله المشهور عن الأسلوب وليعلن فيه أن «الأسلوب هو الرجل، ولكى يعطى لشخصية الفرد دوراً رئيسيا فى إعادة تشكيل موروث الجماعة، ويجعل المذاق الخاص والتشكيل الفكرى مدخلا رئيسيا للخلود التعبيرى. وسوف يظل هذا المبدأ فى مجمله طابع القرن الثامن عشر ونصف القرن التاسع

عشر وهى الفترة التى يسميها رولان بارت الفترة البرجوازية ويصف فيها الشكل التعبيرى بأنه لم يكن ممزقا لأن ضمير العالم كان متماسكا وكانت وظيفة الأدب أن يكون شاهدا أكثر من كونه ناقداً لكن بداية النصف الثانى من القرن التاسع عشر، شهدت هذا التطور الذى يقول عنه بارت: منذ اللحظة التى بدأ الكاتب فيها يتوقف عن أن يكون شاهداً على العالم، وتحول إلى أن يكون ضمير العالم التعس كان أول ما فعله هو الارتباط بقضية الشكل، سواء من خلال التمسك بالكتابة على النمط السابق عليه أو رفضها. ومن هنا انفجرت الكتابة الكلاسيكية، وأصبح الأدب كله منذ فلوبير حتى عصرنا يواجه بدرجة متشككة قضية اللغة، وبدءا من هذه اللحظة فإن الأدب أصبح بصفة نهائية موضوعاً لذاته... وبدأ الشكل الأدبى ينمى قوة ثانية مستقلة عن القوة اللغوية التى كانت تكمن فى الإيجاز والتورية، بدأ يشذ، يغرب، يتغنى، وأصبح يعرف معنى «الثقل» ولم يعد الأدب يتذوق على أنه دائرة مغلقة فى طبقة اجتماعية خاصة، ولكن على أنه كتلة متماسكة عميقة ومملوءة بالأسرار تحمل رائحة الحلم والتهديد معاً.

إن هذه الفترة هى التى بدأ الشكل الأدبى فيها يشكل محور جذب يكاد يكون ذاتيا، أى بصرف النظر عن المحتوى الذى يظهر أو يختفى من ورائه، وأصبح الحلم يقترب بالنص الأدبى من المفردات الفنية الأخرى مثل المقطوعة الموسيقية التى يتركز الفن فى شكلها وتتفتح بعض الأبواب الجانبية أحيانا لتأويلات تتصل بالمحتوى. وقد عبر فلوبير نفسه عن هذا الحلم فى إحدى رسائله التى كتبها سنة ١٨٥٢ إلى صديق يقول له: ما يبدو جميلا وما أريد أن أفعله يوما، هو أن أكتب كتابا حول «لاشىء» كتابا ليس له رابط خارجى، وإنما يتماسك من تلقاء نفسه من خلال القوة الداخلية لأسلوبه مثلما تتماسك الأرض فى الفضاء دون أن يربطها بالهواء شىء، كتابا لا يكون له موضوع أو على الأقل يكون موضوعه غير مرئى إذا كان ذلك ممكنا، إن أجمل الروائع هى تلك التى يوجد فيها أقل قدر من المادة.

لكن هذا الحلم بوجود كيان أسلوبى مستقل بدأ يعرف خطواته للتشكل والنمو عندما خطا علم اللغة فى بداية هذا القرن خطوات منهجية واسعة، جعلته يقف فى صدارة العلوم الإنسانية من حيث الالتزام بالمنهج العلمى الدقيق، بل وجعله أول فروع هذه العلوم الإنسانية اجتياز الحاجز الوهمى الذى كان يفصل منهجياً بين العلوم التجريبية والعلوم الإنسانية، فيجعل نتائج الأولى أقرب إلى الموضوعية والتحديد ونتائج الثانية أقرب إلى الانطباعية الذاتية. ومع أن كثيراً من العلوم الإنسانية سعت خطوات فى طريق المنهج التجريبى، كما هو

الشأن فى علم النفس، والاجتماع والأنثربولوجيا فإن واحداً بارزاً من علماء هذه الفروع وهو ليڤى شتراوس يقول عن صديقه عالم السانيات رومان چاكوبسون: إننا نجد أنفسنا إزاء علماء اللغة فى وضع حرج. فطوال سنوات متعددة كنا نعمل معهم جنبا إلى جنب وفجأة يبدو لنا أن اللغويين لم يعودوا معنا وإنما انتقلوا إلى الجانب الآخر من ذلك الحاجز الذى يفصل العلوم الطبيعية الدقيقة عن العلوم الإنسانية والاجتماعية والذى ظل الناس يعتقدون طويلا باستحالة عبوره وهكذا أخذ اللغويون يشتغلون بذلك الطريقة المنضبطة التى تعودنا أن نعترف مسلمين أنها وقف على العلوم الطبيعية وحدها.

وإذا كان اعتراف ليڤى شتراوس بالنزعة التجريبية العلمية لمناهج الألسنيات قد جاء فى معرض الحديث عن جاكوبسون، فإن الفضل فى هذا الاتجاه يعود إلى رائد علم اللغة الحديث فردينانذى دى سوسير (١٨٥٧ - ١٩١٣) الذى وضع الأسس العلمية لهذا المنهج، كان دى سوسير قد قاد الدراسات اللغوية بصفة نهائية نحو المنهج الوصفى فى مقابل المنهج المعيارى واتجه بثقل نشاط الدرس اللغوى من مجال الفروض إلى مجال الواقع ومن الماضى إلى الحاضر ومن المثالى إلى الطبيعى ووسع الدائرة فاعتمد على المنهج المقارن لرسم معالم العائلات اللغوية، وكان لهذه الروح فى ذاتها أثر رئيسى على الأدب ونقده وطرق التعبير فيه، فقد فتحت الوصفية المجال أمام شرائح كثيرة من الإنتاج الأدبى، كان يتم إقصاؤها من خلال التصفيات المعيارية المثالية ومنها الآداب الشعبية، وآداب المجتمعات التى لم تحرز تقدما عمرانيا أو صناعيا. كما أدت النزعة الموضوعية إلى خلخلة وتراجع الاتجاه الانطباعى الذى ساء النقد الأدبى فترات طويلة.

وأفاد تاريخ الأدب فى مناهجه الحديثة من الثنائية التى رصدتها نظرية دى سوسير فى حياة اللغة، وهى ثنائية تبدو على نحو واضح فى النصوص الأدبية للغاب ذات التاريخ الطويل حيث تكمن فى النص الواحد ما يسمى بالنزعة التزامنية Synchronique والنزعة التعاقبية Diachronique وتشير الأولى إلى مذاق لحظة تاريخية معينة يتمثل فى إضافة عنصر جديد إلى لغة النص، أو إعادة تأويل عنصر قديم فى النص، وتشير الثانية إلى تعاقب هذه اللحظات تعاقبا تاريخيا تتكون من خلاله مفاهيم الدلالة اللغوية، وقد التقط مؤرخو الأدب هذا المبدأ لكى يفسروا من خلاله درجات الثابت والمتغير فى عصور الإحياء والتجديد.

وسمح تصور آخر لدى سوسير أن يبرز فكرة الثبات والتغير فى تصور اللغة على مستوى فلسفى، حين طرح تفرقته الثلاثية بين الكلام language كخاصة تعبيرية للإنسان، واللغة langue باعتبارها تجسيد جماعة معينة لهذه الخاصة وفقا لمجموعة من التصورات والأصوات والتراكيب المتفق عليها، ثم التنفيذ الفعلى لهذه التصورات الذى أطلق عليه Pa-role ، وهذا التصور الثلاثى هو الذى تم اختزاله فيما بعد عند تشومكسى إلى ثنائية المقدرة Compétence والأداء Performence وقد فتح هذا التشقيق كثيراً من الأبواب أمام التحليل الأدبى للنص. وسمح باختراق إشعاعات الرؤية لجسد اللغة الذى لم يعد كتلة صماء.

إن دراسة «الجملة» التى كانت همَّ علماء اللغة والتى يرون أنهم من خلالها أشبه بعالم النبات المتخصص فى دراسة الزهرة الواحدة، جعلت عالم الجماليات المتخصص فى تنسيق الزهور وهو فى حالتنا تلك يبطل النص الأدبى، جعلته يتطلع إلى طلب المزيد من العون من عالم اللغة حول الطريقة التى تتجمع بها الخلايا والوحدات اللغوية الصغيرة لكى تتشكل منها الجملة للأستعانة بها فى طريقة تشكيل الأسلوب فى الخطاب Discours أو النص texte ، وفى هذا الإطار يحمل علماء اللسانيات المحاور التى يتم من خلالها تداعى الوحدات الصغرى والانتقاء منها والتنسيق بين المنتقيات فى محورين رئيسين:

١ - محور العلاقات الرأسية Paradigmatique وهو المحور الذى يتحرك فى الحقول الدلالية عبر ظلال الفوارق الدقيقة لينتقى مثلا من بين أفعال الشرب، «امتص» شرب، بلع، وتجرع، تعاطى، تساقى، ما يتلاءم مع المعنى الدقيق، ويمتد هذا المحور أيضا عبر التركيب الصرفى للمفردة صيغة وزمناً، ويمكن أن يمتد كذلك إلى مجال المعجم التاريخى.

٢ - محور العلاقات الأفقية التركيبية Syntagmatique وهو المحور الذى ينتقى النسق التركيبى الأكثر ملاءمة للموقف وسوف يجد أمامه كثيرا من خيارات التنسيق بين الوحدات الصغرى، الحروف والأفعال والأسماء التى تم اختيارها فى المرحلة الأولى.

ولابد من الإشارة إلى أن هذين المحورين لقيا عناية فائقة فى التراث العربى القديم وخاصة فى علم المعانى الذى اهتم بفكرتى الاختيار والتنسيق وجعل منهما أساسا للنظرية التى قام عليها وهى نظرية النظم.

نمت فكرة التركيز على الشكل الأدبى باعتباره هدفا فى ذاته، وهى الفكرة التى كان قد نادى بها فلوبير فى منتصف القرن التاسع عشر، نمت عند نقاد الألسنية وخاصة فى

مجال نقد الشعر حيث ظهرت فكرة البنيوية الظاهراتية Structuralisme phenoménolo-gique وهى تلك الفكرة الداعية إلى إلغاء معنى «الهدف» فى الشعر، وإلى تجريد الكلمات والتعبيرات من دلالاتها التى اكتسبتها فى الحياة اليومية والعودة بها إلى الدلالات الأولى لها التى ينبغى على الشاعر أن يكتشفها من خلال المغامرة الفنية، وفى خلال هذه المغامرة تعيد اللغة اكتشاف نفسها، إنها تتوقف عن التعامل كأداة تتعامل مع غيرها لتكشفه ولكنها تتعامل مع نفسها، إنها تصبح مثل العين التى تعودنا على اعتبارها آلة ترى ما سواها دون أن ترى نفسها وهى فى المنظور الفينومينولوجى ينبغى أن تعيد النظر إلى نفسها، إنها مرة أخرى مثل أعضاء الجسد التى تعودنا أن ننظر إليها من خلال وظائفها العملية فاليد للأخذ، والقدم للسعى والأنف للاستنشاق والأسنان للمضغ ولكننا عندما نتأملها تأملا عاطفيا جماليا فإننا ينبغى أن ننسى الوظيفة وأن نعود إلى تأمل بريق الجمال الأصلى، وفى هذا الإطار ينبغى أن نتخطى ألفة التعود وهذا جزء من صدمة ووظيفة اللغة الشعرية، وفى هذا الإطار يقص رومان جاكوبسون حكاية المبشر الدينى الذى ذهب إلى مناطق العراة فى أفريقيا فلما لامهم على تركهم أجسامهم عارية، أشاروا إلى وجهه متسائلين ولماذا تركت هذا عاريا؟ فأجابهم لأنه وجه، فقالوا له: إن جسمنا كله وجه، وعلى المنهج نفسه يجوز للشعر أن يعرى جسم اللغة وأن يتعامل معها من خلال جمالها الكامن لا من خلال وظائفها المعتادة، إن هذا المنهج فيما يرى نقاد الألسنية يؤدى إلى كثافة اللغة الشعرية، وهذه الكثافة هى التى تحمى اللغة من الذوبان والتحلل.

من مظاهر تأثير الألسنيات فى نظرية الأدب ونقده، تقريب الفجوة بين مجالات الآداب والفنون، من خلال التقارب بين الألسنيات والسيميولوجيا وقد شكلامعا دائرتين متداخلتين تهتمان بالعلاقة القائمة بين الدالّ والمدلول وإذا كانت اللسانيات قد اختصت بهذه العلاقة فى المجال اللغوى وحده، فإن السيميائية قد اهتمت بكل ألوان العلاقات بما فى ذلك علاقات «الدوال» فى فنون الرسم والموسيقى والنحت وغيرها «بالمدلولات»، وفى هذا المجال أصبحت قواعد التأليف القائمة على نظام هندسى واضح أو خفى فى الرسم مثل قواعد النحو فى الشعر يتم الالتزام بها أو الثورة عليها أو إحلال قواعد أخرى محلها، وأصبحت لوحة الرسم التلعيبى عند بيكاسو، أشبه بلغة القصيدة الجديدة من حيث البنية الحرة للوسيلة التعبيرية هنا وهناك، والرسم والشعر كلاهما تواصل يعتمد على الإيحاء ويتخذ من اللعب بالألوان والأحجام أو الأصوات والعلاقات وسيلة لهدفه، وكان جاكوبسون يقول: «علينا أن

نقرأ قصيدة وكأننا ننظر فى لوحة»، وكذلك الشأن بالنسبة لفن السينما الذى تمت دراسته كذلك من خلال علاقة الدال بالمدلول، فتمت دراسة التصوير السينمائى على أنه لون من المزيج المستمر من المجاز المرسل والاستعارة من خلال الاعتماد على التجاور والتشابه المستمرين، وتمت المقارنة بين فن إعادة تقطيع المشاهد Decoupage وبين ما يلجأ إليه الشاعر أو الروائى فى بناء العمل الفنى.

أما الموسيقى فقد اقتربت فى النقد الألسنى من الشعر، ولكنه ليس اقترابا على طريقة الرمزيين التى كان يعبر عنها التعبير المشهور De la musique avant tous «الموسيقى أولا» ولكنه اقتراب من منظور ما سمى عدد نقاد الألسنية «بالغائية» وهو الأداة الفنية التى تكون غاية فى ذاتها، وترسل لحسابها وليس لها مرجع خارجى، وهى خاصة تتجسد فى الموسيقى التى ليست قادرة على التعبير عن المعانى والمشاعر فى ذاتها، ولكن المتلقى هو الذى يلبسها ما شاء، وقد أراد بعض نقاد الألسنية أن يلحق الشعر بهذه الدائرة الفنية.

وكما ضاقت الفجوة فى النقد الألسنى بين الأدب والفنون، ضاقت الفجوة كذلك بين الأدب والعلوم بأنواعها المختلفة، وتم اختراق الواجهة الوهمية الفاصلة لكى يتم لمس معاناة الإنسان وهمومه وأشواقه من وراء الاختلاف الظاهرى لفروع المعرفة، فقد أفادوا فى تحليل فكرة توصيل الرسالة الكامنة فى النص الأول من المبادئ التى تمت صياغتها فى فرع «هندسة الاتصالات» من الخطوات الثلاث المتبعة فى أى عملية اتصال وهى:

١ – تشفير الرسالة Encodage .

٢ – النقل Transmission من خلال التحويل إلى طاقة إشعاعية ملائمة.

٣ – فك. شفرة الرسالة Decodage ، وهى الخطوات الرئيسية نفسها التى تتبع فى تحليل النص الأدبى.

أما علم الإحصاء فقد تمت الاستعانة به على مدى واسع فى قياس الظواهر وضوابط جمع العينات الإحصائية الدالة، وطريقة إجراء القياس الإحصائى، وتفسير الفروق ذات المغزى والفروق التى لا مغزى لها، ثم استعارة لغة الجداول والأشكال الهندسية والرسوم البيانية فى تقديم الفروض أو النتائج أثناء تحليل النص الأدبى.

وكذلك كان الشأن فى التقارب الكبير الذى حدث بين الألسنيات وفروع العلوم الإنسانية مثل علم النفس والأنثروبولوجيا، بل إن بعض علماء الألسنيات كانوا يقومون بتجارب معملية مع علماء النفس والأطباء من أجل دراسة قضايا مشتركة مثل التجارب التى أجراها رومان جاكوبسون على مرضى «الحبسة» لكى يتوصل من خلالها إلى سر بنية المجاز المرسل والاستعارة وتلك التجارب التى شارك فيها الأطباء على مرضى الشيزوفرينيا لمعرفة مراحل اكتساب أو فقدان القدرة اللغوية، وقد تنبأ جاكوبسون فى أحد تجاربه سلفا بنوع الحروف التى سوف تسقط عند استعادة المريض لذاكرته بعد الإفاقة من صدمة المخدر، ووزع توقعاته فى جدول مسبق على الأطباء وأثبتت التجربة صحتها.

هذه الإطلالة السريعة على علاقة الألسنية بنظرية الأدب وتطويرها إياها من خلال التجديد الذى أدخلته على تشريح اللغة ومن خلال العلاقة اللغوية التى أقامتها مع فروع المعرفة الأخرى ربما يستثير سؤالا مهما: هل يمكن لمذهب لغوى ونقدى على هذه الصلة الحميمة بمفهوم معين للغة وللمعرفة أن ينقل إلى ثقافة أخرى كالثقافة العربية مثلا ويحدث تأثيرا مماثلا؟

وما العوائق التى تحول دون أن تتحقق هذه الرغبة؟

وما نصيب التجربة التى تمت فى هذا المجال من التوفيق؟

ولا شك أن التجربة التى أخصبت وأفادت فى تراث إنسانى ما تستحق الاحتشاد لها للاستفادة من تجاربها فى تراث آخر، مع ملاحظة أننا فى مجال العلوم الإنسانية لا نستورد «آلة» تقوم بتطوير الدراسات اللغوية والأدبية، وإنما نترجم أو نطلع على ثقافة، تعين اللغوى العربى أو الناقد العربى على تطوير طرائق النظر فى نصوص أدبه، وهذا التصور يقتضى أولا أن يكون ذلك الناقد على معرفة دقيقة بأسرار اللغة التى ينتمى إليها النص الذى يحلله، وهى اللغة العربية فى حالتنا، ولا يكفى لكى تتحقق هذه القدرة أن يكون الناقد من أبوين وجدين عربيين وإنما أن يكون دارسا متعمقا لعلوم اللغة الأساسية كالنحو والصرف والعروض وفقه اللغة، معايشا للنصوص القديمة حتى يستطيع أن يلتقط لحظات التعاقب والتزامن إلى جانب وقوفه على الثقافة الألسنية الحديثة، وهذا الشرط وحده يكاد يقصى كثيراً ممن ينتسبون إلى هذا المجال، وتكثر مؤلفاتهم وترجماتهم فيه، إن جزءاً من نقصان الكفاءة فى هذا المجال لا يعود إلى نقصان قدرات المشتغلين بالنقد الذاتية، وإنما يعود إلى قصور حاد فى المناهج التعليمية التى تسىء تقديم النصوص. وتسىء أكثر إلى

فكرة التحليل الأدبى من خلال ما تكتبه، فضلا عن تبشيع فكرة تعلم قواعد اللغة فى عيون معظم التلاميذ. وهذه القاعدة العريضة، هى التى يخرج من بينها من يعتمد على قدراته الذاتية فى فترات متأخرة فى معظم الحالات ليتدارك، ما فاته فى بعض الأحايين أو ليستهين به ويقلل من شأنه، ويكتفى بالاعتماد على ما أتيح له من ثقافة أجنبية ويخوض به ميدان التحليل وهو غير مؤهل تماما له.

إن جانبا من الإخفاق فى استيعابنا وتطبيقنا لفكرة الألسنية، يعود إلى الفجوات الموجودة فى تكويننا التعليمى من الآداب والفنون والعلوم، بحيث تكاد هذه المحاور تستقل، ولا تخلو نظرة كل محور منها إلى الآخر من تقليل الأهمية أو على الأقل الاعتقاد بعدم ضرورتها للمحور الآخر، وقد رأينا كيف أن القاعدة العريضة التى قامت عليها فكرة الألسنية تعتمد على ذلك التشابك القوى بين الألسنية وفروع الفنون والعلوم المختلفة، وتقوية هذا الإحساس لدى طلابنا أولا ثم لدى المتخصصين فيما بعد شرط أساسى لتمهيد التربة للإفادة من منهج مثل الألسنية.

هنالك معوقان رئيسيان آخران يظهران على مستوى الترجمة والتطبيق فى مجال الألسنيات وهما يعدان نتيجتين للمعوقات السابقة.

أما الترجمة فهى الشريان الحيوى الذى لا بديل عنه لفتح دماء جديدة فى عروق الأمة، ونقل خلايا تتفاعل مع خلايانا وتتجدد بها وتجددها، ومن هنا فإن من شرائطها المسبقة حسن انتقاء الخلايا التى يقبلها الجسد ولا يرفضها، وحسن انتقاء الدماء التى تتواءم مع فصائله. ولو أننا راجعنا على ضوء هذا بعض المترجمات فى مجال الألسنيات لتواصينا بمزيد من التريث وتوخى الدقة، وهنالك أيضا مشكلة اللغة التى تتم بها الترجمة ومع صعوبة المهمة التى يواجهها المترجم عندما يتصدى لكثير من الأفكار الدقيقة والمصطلحات التى لا توجد لها معادلات مطروحة فى لغته فإن علينا أن نسلم أيضا أن طبقة لغوية جديدة نشأت فى عالم ترجمة الألسنيات على نحو خاص، تصعب من مهمة القارئ إلى أبعد مدى، وفى بعض الأحيان تكاد تجعل الحوار خافتا لا يسمع بين النص الأصلى وترجمته المقترحة، ولابد أن يضاف إلى ذلك مشاكل عدم توحيد المصطلح فى الترجمات المختلفة.

أما الناحية التطبيقية فتكمن فيها بعض المعوقات التى تحول دون الاستفادة الكاملة من مذهب كالألسنية، ولعل أهم هذه المعوقات يكمن فى الخلط بين الغايات والوسائل عند

استخدام الرموز الرياضية والإحصائية على نحو خاص فكثير من الدارسين المبتدئين تغريهم سهولة خطوات هذا المنهج التى من شأنها أن توهم بنتائج صارمة بعد جهد قليل، فيعمدون إلى رواية أو ديوان شعر، فيعدون أفعاله وأسماءه وحروفه وأدوات الربط فيه ثم يفرغونها فى جداول ورسوم بيانية، وعندما يصلون إلى مرحلة التفسير والتأويل، يكونون قد أصابهم الجهد فيكتفون ببعض الإشارات العامة التى لا تستفيد منها علوم الإحصاء، ولا علوم الأدب الشيء الكثير، وهذه الظاهرة آخذة فى التفشى وهى تهدد بقطع الاتصال بين الكاتب وبين قارئه.

ومن المعوقات التطبيقية إغفال المرحلة التى عرفتها الألسنيات فى الغرب والمتعلقة بعلاقة الأسلوب بالأسلوبية. والتى تتمثل فى أنه لا يكفى أن يكون النص منتميا إلى حقل الرواية أو الشعر حتى يصلح للدراسة الأسلوبية، فهناك نصوص شديدة التواضع يتم اختيارها، ولابد للدارس أن يجد فيها عند الإحصاء أسماء وأفعالا وظروفا وحروفا، وتصلح للدخول فى جداول، ولكنها خالية فى الأساس من القيمة الأدبية العظمى ولا تستحق المجهود الذى بذل من أجل الحديث عنها إننا محتاجون بالقطع إلى الإفادة من هذا التطور العلمى المهم فى حقل الدراسات الأدبية، ولكننا محتاجون أيضا إلى أن يكون تكويننا صلبا وذوقنا راقيا، وألا نتخلى عن وسائلنا المكتسبة وألا ننسى الطبيعة الخاصة لكل أدب. فالأدب العربى لن يكون غربيا لكنه بالقطع يمكن أن يفيد من نتائج دراسات الغرب.

الكلام الجميل بين المتعة والفائدة
دراسة فى تطور البحث الأسلوبى عند العرب

كانت فكرة الطموح إلى مغالبة «الفناء» العاجل أو الآجل، فكرة مسيطرة على مجمل الحضارات القديمة، وقد دفعتها إلى أن تتلمس طرائق يمتد من خلالها الصوت البشرى الواهى فيكسر حدود المكان عرضا، وحدود الزمان طولا، محاولا أن يسترق السمع للغة الكون حوله ويقتطع جوانب من الصمت والضجيج كليهما فينسج منها شفرة يرضاها، ويقيم من خلالها حوارا ويطرح تساؤلات، ويحاول البحث عن تفسيرات، وهو يحاول كذلك أن يستشرف آفاق المجهول فى نقطتيه المتقابلتين فى الماضى عمقا، وفى الآتى مصيرا، ويرى نفسه محاصرا بين حدود ضيقة للنقطتين - حصاره بين طرفى قبة السماء الزرقاء، عندما تلامسان على مشارف الأفق القريب ما يظن أنه الأرض أو البحر، فتغلقان فى لحظة التماس والتعاطف هذه، آفاق الرؤية وطموحات المعرفة، أو ينفتح من خلال ذلك آفاق الحلم اللامحدود فى مقابل الإدراك المحاصر الذى يهدده الفناء.

وكانت مغالبة الفناء تتم غالبا من خلال محاولة الاتصال مع «البعيد» أو الوصول إليه، والتغلب على العقبات الكبرى التى تحول دون تحقيق هذا الهدف، وكانت كل حضارة تحاول أن تجسد هذه «المغالبة» على قدر ما أتيح لها من ثقة وتجربة، بعضها ينطلق من فكرة «الكل» الذى يدرك أن الفناء يتسلل إليه من خلال تفتيته إلى أجزاء، فيحرص على أن يغالب الفناء بالإبقاء عليه متماسكا، ويوجه خبرته وثقافته لتحقيق ذلك الهدف، كما صنعت الحضارة المصرية القديمة، حين رأت خطر الفناء الذى يدهم الإنسان فيستل منه الروح بعد رحلة قصيرة، فما يلبث أن يتداعى ويتلاشى ويفنى، فطافت حول فكرة الحياة الأخرى الآتية فى الزمن البعيد والممتدة امتدادا لا نهائيا بعكس الحياة الأولى، وأدركت أنها لو سدت الفجوة بين الحياتين من خلال الحفاظ على الجسد، لما كان الموت إلا رقدة عابرة، بدلا من أن تكون الحياة نفسها مجرد صحوة عابرة، ومن هنا كان فن «التحنيط» الذى يضمن للأجساد أن تعبر نهر «الفجوة» فى شريط بطىء يمر أمام أعين الفانين من أمثالنا وهم يتساءلون : ومن أى عمق شبه مجهول أتى ؟ وإلى أى عمق مجهول يمضى ؟ ولم تكن التماثيل التى نحتت من أشد الصخور صلابة بأقل دلالة على الرغبة فى مغالبة الفناء، ومحاولة لتثبيت ملامح وجه

عابر بين ملايين الوجوه، فى ذاكرة الزمن، وإبقاء العينين «الحجرتين» مفتوحين رغم اختلاس الفناء لأشعة الرؤية منهما، وإبقاء فتحتى الأنف يلامسهما الهواء الذى كان يضخ الحياة فى الجسد الذى غفا إلى حين.

وربما حاولت حضارات أخرى قديمة أن تتغلب عل فكرة «الفناء» من خلال إحياء «الجزء» القابل للتماسك بدلا من التركيز على الكل القابل للتحلل، ويكون الاتجاه من ثم إلى الروح والفكر، ومحاولة الإبداع من خلالهما إبداعا يساعد فى كسر حاجز المكان من خلال التأمل الذى يطرح فكرة التعمق الرأسى فى الظاهرة المتاحة، ليصل من خلال فكرة التوسع الأفقى إلى ما تحجبه حواجز المكان وقدرات الحواس المحدودة، ويكون النجاح فى كسر طوق المكان فى ذاته، علامة «زمنية» مميزة، تسمح لخلاصة التجربة منسوبة إلى الجنس أو الفرد الذى عاناها، بمغالبة الفناء، والانتقال من جيل إلى جيل، ومن ثم يسمح للخلاصة بالتحرك فى نهر «الفجوة» أو نهر الاتصال، تمر فى شريط أمام أعين الفانين، مؤكدة قدرة «الجزء» المتسلح بعناصر «الديمومة» على النفاذ من خلال أسوار الفناء، وإغناء المسيرة بجانب من عناصر الخلود، وربما كانت «الحضارة اليونانية» هى أشهر نماذج مغالبة الفناء من خلال التأمل والفكر والفلسفة، وكانت حضارات الشرق الأقصى، ممثلة لنموذج «القلق» الروحى الداعى إلى التركيز على «الجزء» القابل للتماسك فى مقابلة الكل القابل للتحلل.

لكن الإحساس الذى كان يملأ التجربة الإنسانية قلقا، هو الخوف من ضياع حصاد اللحظة الزمنية المتميزة بعد أن يتم العثور عليها أو اقتناصها، وهو اقتناص كانت تهدده حياة الفرد المقتنص نفسه فى مرحلة أولى، كما تهدده فى مرحلة تالية تزاحم اللحظات المقتنصة على الذاكرة الجماعية، وتوالى الجماعات فى تاريخ المسيرة العامة، ومن هنا فإن ما تم اقتناصه فى مغالبة الفناء كان هو نفسه مهددا بالفناء، إذا لم يتمكن الجزء النشط المفكر من الاهتداء إلى عناصر تحمى «المكتسب» من الضياع، ولعل ذلك هو الذى قاد فى فترة مبكرة من تاريخ البشرية، إلى اكتشاف هذا العمل السحرى الذى سمى «بالكتابة» لكى يخفف القلق والعبء عن الذاكرة الفردية والجماعية، ويقلل تسرب ماء الحياة، من خلال الجدران الصلبة لنهر «الديمومة»، ولسنا فى حاجة إلى أن نشير إلى أن الكلمة ذاتها كانت كسبا جوهريا سابقا وموازيا ولاحقا لتدوينها فى شكل الحرف، وكان التعامل مع الكلمة نطقا وتدوينا، إرسالا وتلقيا، توصيلا وتبليغا وبلاغة هو المدخل للحضارات القديمة، بل ولجوهر حضارة الإنسان إذا قيس بالكائنات التى تقاسمه الكون. على أن الكلمة إذا كانت

قد ساندتها الكتابة فى أداء مهمتها الرئيسية فى «مغالبة الفناء» فى كل الحضارات التى اعتمدت فى الوصول إلى ذلك على حصاد الفكر والروح، فإن الأمر قد اختلف إلى حد بعيد فى الحضارة العربية القديمة، فقد ظلت «الكلمة» فى الفترة التى ازدهرت فيها وأصبحت فنا يعتز به، ويرتفع الجيد منه بصاحبه ويخلد به، ظلت فنا شفويا لا يكاد يعتمد على الكتابة، وعليه أن ينحت لنفسه وسائل أخرى أكثر تعقيدا لكى يقاوم الفناء، وهى محاولة أثرت دون شك فى تاريخ الكلمة الجميلة فى تراثنا، ولا تزال آثارها الشديدة باقية حتى اليوم.

وليس من شك فى أن درجة ما من الكتابة عرفتها العربية القديمة فى إطار معرفة العائلة السامية للكتابة، وهى معرفة قد تعود فى بعض فروع هذه العائلة مثل فرع اللغة « الأكاديمية» إلى القرن الخامس والعشرين قبل الميلاد (١)، وقد تسجل بعض فروع العربية نفسها سبقا زمنيا ملحوظا كما حدث مع ما يسمى الآن بعربية النقوش أو العربية البائدة، وهى التى كانت تتكلم بها عشائر تسكن شمال الحجاز على مقربة من حدود الآراميين، وتتكلم لهجة أوغلت فى البعد شيئا فشيئاً عن مراكز العربية الأصلية فى نجد والحجاز، واقتربت من الصبغة الآرامية، ولم يتبق منها إلا ما اكتشفت من نقوش فى العصر الحديث، سميت بسببها «عربية النقوش» (٢).

بل قد يذهب بعض الباحثين إلى نقطة أكثر تحمسا، عندما يتحدثون عن سبق الكتابة العربية للكتابة اليونانية، واتخاذ اليونان للألفبائية العربية مصدرا لهم، كما يقول الأستاذ العقاد : «وكيفما اختلفت الأقوال عن مصادر النقل والاقتباس، فلا خلاف فى أمرين : أحدهما أن الأبجدية اليونانية منقولة عن أبجدية سبقتها، وأن هذه الأبجدية السابقة هى الأبجدية العربية التى تدل عليها «ألفاظ حروفها وأشكال معانيها» (٣). لكن ذلك كله لاينبغى أن يدفعنا إلى التعميم، فنشاط الكتابة العربية المشار إليه، كاد ينحصر فى النشاط التوثيقى التجارى على طريق القوافل وخطوط المواصلات القديمة من خليج العرب إلى عدن إلى العقبة إلى ما جاورها من بلاد الأنباط والكنعانيين، وأن يؤدى هذا النشاط إلى ظهور

---

(١) د. محمود فهمى حجازى ، مدخل إلى علم اللغة ص ٨٢ ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٩٧٨.

(٢) د. على عبد الواحد وافى : فقه اللغة : ص ٩٧ ، ٩٨ ، دار نهضة مصر للطبع والنشر، د . ت .

(٣) عباس محمود العقاد : « الثقافة العربية أقدم من الثقافتين العبرية واليونانية » . المجموعة الكاملة للعقاد: ص ١٥٥ ، دار الكتاب اللبنانى .

أنماط من الكتابة كالخط المسمارى، والخط المسند النبطى وغيرها. ولأمر خفى لم يمتد هذا النشاط التدوينى ليساند الكلمة المنطوقة فى فترة ازدهارها فى الأدب القديم. فظلت تحمل طابع المشافهة، بل وامتد هذا الطابع ليمثل فى الكتابة بعد الاهتداء إلى التدوين أو الاقتناع به، فظل الطابع الشفوى الأمى فى لغتنا وكتابتنا حتى اليوم، فنحن ما زلنا نسقط كل الحركات القصيرة على الأقل فى النمط الشائع للكتابة، فى المطبعة، أو كتابة اليد، أو الآلة الكاتبة، ونعتمد فى نطق الكلمة على المخزون السماعى لها، وقد كان أسلافنا يسقطون إلى جانب ذلك، الحركات الطويلة والنقط، فتبدو صورة الكلمة الواحدة، قابلة فى بعض الحالات لعشرات الإمكانيات فى النطق، ولو جردنا كلمة صغيرة مثل «كتب» من نقطها وأدخلنا عليها الاحتمالات العقلية لقبول الحركات القصيرة والطويلة والنقط لبلغت عدة الاحتمالات الصوتية ستة وستين احتمالا لكلمة واحدة، ولو قارنا ذلك بالكتابة المعاصرة للغات الأخرى التى تمثل الحركات جزءا من أبجديتها - لا إضافة اختيارية - أدركنا أنه لا تزال الكلمة العربية متأثرة بالمناخ الشفاهى الذى ولدت فيه، وأنها لم تتصالح بعد تصالحا كاملا مع الكتابة والتدوين.

هل يمكن أن تقود هذه الملاحظات إلى واحدة من النقاط الرئيسية التى يثيرها الدكتور مصطفى ناصف فى كتابه عن اللغة بين البلاغة والأسلوبية، حين يرصد الصراع بين بلاغة «الفطرة» وحصاد «الثقافة» فى القرن الثالث الهجرى وما تلاه، وهل يمكن أن تكون هذه الجذور القديمة الباقية لعدم الانصهار بين الكلمة المنطوقة ورمزها الكتابى، وراء هذه الفجوة التى تجسدت فى عصر الصراع الحضارى ؟

وأيًا ما كان الأمر فقد كان لميلاد «الكلمة الجميلة» العربية فى هذا المناخ الشفاى الذى أشرنا إليه أثره على استصفائها للعناصر الفنية التى رأت أنها يمكن أن يتحقق لها «مغالبة الفناء» من خلالها، لقد تم الإحساس بأن ميلاد كلمة ما وإرسالها فى الهواء يدفعها إلى التلاشى المادى الذى لا محيص عنه مع امحاء معالم الصوت فور تمثل الأذن له، فلا يبقى فيه لبرهة إلا ما قد تلتقطه سفوح الجبال فتردده فى شكل الصدى الذى سموه «ابنة الجبل»، ومع هذا التلاشى المادى المحقق فإن وعاء الذاكرة يبقى، ويستطيع أن يختزن جانبا قليلاً مما يمر به، لكن هذا الجانب يتهدده «التشابه» الناتج من أن الكلام فى ذاته وظيفة حيوية ضرورية للكائن البشرى، وعلى كل كائن أن ينتج منه فى اليوم الواحد، آلاف الوحدات وعلى مئات الأفراد فى الحى أو القبيلة أن ينتجوا مضاعفاتها اللانهائية، لغطا كان، أو كلمة،

أو ضرورة اتصال، أو فنا، وكلها وحدات تتقارب ملامحها الخارجية، فما الذى تلتقطه الذاكرة منها ليختزن ويدخل فى دائرة مغالبة الفناء ؟.

هنا وجد «فن الكلام» العربى نفسه، ومن خلال غياب الاعتماد على الكتابة فى التثبيت، متجها لأن يصطنع وسائل تكاد «تحفر» الكلام المتميز فى الهواء ليعلو على طبقة الكلام العادى ويفلت من دائرة التلاشى، وكان اللجوء إلى التنغيم فى درجاته المختلفة، إيقاعا ووزنا وسجعا وقافية بعض هذه الوسائل، وكان اللجوء إلى الإيجاز والتكثيف لمساعدة الذهن على الاحتفاظ بوحدات متكاملة قصيرة تبعث على الإعجاب، وفى هذا المناخ نشأت فى الجاهلية فنون أدبية متميزة فى الشعر والنثر، قاومت الفناء، وساعدتها الجماعة من خلال إنشاء شبكة شفهية من الرواة والحفظة، ومن خلال الاعتزاز بشاعر القبيلة، ومن خلال الأثر التعزيمى الساحر لسجع الكهان، الذى جعل الساحر لغويا دائما، كما يقول الدكتور ناصف : «ولكن البارع فى اللغة لم يكن ساحراً دائماً، واختلط الأمر بين المفهومين فى بعض البيئات، وأصبح القادر على اللغة من بعض الوجوه، خليقا بأن يبث الرهبة فى النفوس» (٤).

وفى هذا المناخ الذى وجد للكلمة فيه سلطان، كان لابد لهذا السلطان من سدنة ومدافعين ومجادلين، وربما كان الشاعر والكاهن أبرز الذين جسدوا سلطان الكلمة، وإن لم يكونا وحدهما المدافعين عنها، فقد حرصت الجماعة من خلال ذيوع الروايات على خلق البعد الإلهامى الغيبى الذى يكمن وراء الكلمة ممثلا فى شيطان الشاعر، ورأى الكاهن الذى «يريه كهانة وطبا ويلقى على لسانه شعرا» على حد تعبير الزمخشرى فى أساس البلاغة، وهى المعتقدات التى خفت بعد مجىء الوحى الإلهى ونزول القرآن الكريم، ونقول: إنها خفت لكنها لم تزل بل ظلت متداولة على مستوى الرواية والتمتع بظلال الاعتقاد القديم، ومن اللافت للنظر أن يكون الرواة المسلمون هم الذين دونوا الأحاديث والقصص المتصلة بهذا الجانب، ويستطيع الإنسان أن يجد أصداء قوية لذلك فى كثير من المدونات فى قرون الإسلام الأولى، مثل أحاديث ابن درويد، التى احتفظ أبو على القالى فى كتابه «الأمالى» بجانب منها، وفيها نجد نصوصا مفصلة منسوبة إلى الكهان من جنوب الجزيرة وشمالها، يسعى إليهم طلبا للتنبؤ ومعرفة المخبأ، فيدهشون الساعين إليهم بالكشف عما خبأوه، والتحذير من حوادث معينة فى باطن الغيب، وهم يضعون ذلك كله فى نسيج لغوى يشكل فى ذاته جزءا لا ينفصل

---

(٤) د. مصطفى ناصف ، اللغة بين البلاغة والأسلوبية ص ١٢ ، منشورات النادى الأدبى الثقافى بجدة ١٩٨٩ .

من مقدرة السحر والتأثير والتعزيم، وفى هذه الأحاديث ترى كاهنا على مشارف الإسلام يدور حوار بينه وبين رئيسه من الجن الذى يصارحه بأن منافذ الغيب وحجب السماء لم تعد مفتوحة أمامهم بعد ظهور النبى العدنانى (٥)، وليس عمل ابن شهيد فى «رسالة التوابع والزوابع» ولا أحاديث الرواة الإسلاميين التفصيلية عن شياطين الشعراء وأسمائهم وأسماء من يوحون إليهم ومناطق وجودهم فى الصحراء، وظهورهم أحيانا للمسافرين يساهرونهم ويروون لهم مقاطع يألفها الناس لامرئ القيس أولبيد أو زهير، ليست هذه الأحاديث بأقل دلالة على امتداد جذور عالم سحر الكلمة فى التراث القديم، ويزيد من ذلك أن النغمة التى تروى بها هذه الأحاديث عن الرواة الإسلاميين هى نغمة الحياد والطرافة وليست نغمة التسفيه والإنكار .

وكان لابد أن يوجد لهذا العالم بلغاؤه، حتى وإن لم يوجد بلاغيوه، فظهرت هذه الطائفة التى تحدث القرآن عن جانب من نشاطها إبان ظهور الدعوة «ومن الناس من يعجبك قوله فى الحياة الدنيا» (٦) «وإن يقولوا تسمع لقولهم» (٧) و «وأولئك الذين إذا ذهب الخوف سلقوكم بألسنة حداد» (٨) ولم يكن أولئك إلا الجانب العائم من جبال الثلج البلاغية الممتدة فى العصر، وكان ظهور الدعوة الإسلامية فرصة لظهور نزعاتهم فى الجدل وإثبات الحجة فيما يعتقدون، ومن هنا فقد لا يتفق القارئ مع الدكتور ناصف، عندما يستشهد بالظاهرة نفسها تقريبا على أن البلاغة كانت ظاهرة إسلامية، لم تعرف فى الجاهلية لأنها كانت فترة خالية من الجدل، يقول : «وربما تكون ظاهرة البلاغة ظاهرة إسلامية لا جاهلية لأن الإسلام كان حركة صراع بين المعتقدات والصراع بين المعتقدات هو منبت فكرة البلاغة، وليس من اليسير العثور عليه فى العصر الجاهلى، فنحن لا نستطيع أن نتلمس بطريقة علمية مظاهر الصراع إلا فى مفتتح العصر الإسلامى، وكلمة الصراع تنطوى على تجاذب وتنافر وما بينهما من حركة، ويعبر عن هذه الحركة عادة بألفاظ مثل : الإقناع والجدل، ومن ثم نستطيع أن نذهب إلى أن البلاغة مرادفة لبعض مظاهر تأثير الصراع العقائدى فى اللغة (٩) .

---

(٥) انظر كتابنا : ابن دريد الأزدى وتأثيره فى الدرس والنص الأدبى ، ونصوص الأحاديث الملحقة به : مسقط ، سلطنة عمان ، ١٩٩٢ .

(٦) البقرة : ٢٠٤ .

(٧) المنافقون : ٤ .

(٨) الأحزاب : ١٩ .

(٩) د. ناصف ، المرجع السابق : ص ٧ .

كانت مظاهر البلاغة فى الجدل والاقتناع والتأثير معروفة إذن من القدم، وقبل أن توجد تقنيات البلاغيين، وكانت هذه المظاهر تتأثر بثقافة المجتمع كما يرى الدكتور ناصف فى فصل من كتابه الذى بين أيدينا : «اللغة بين البلاغة والأسلوبية» وهو الفصل الذى عقده بعنوان : «اللغة والثقافة والمجتمع» ومن الطبيعى فى هذه الحالة أن تصبح البلاغة سلاحا قويا فى يد الساسة فى عصر الخلافات الذى تلا مقتل عثمان، وامتد دون توقف مع العصر الأموى والعصر العباسى، ولم يكن من المصادفة أن ينسب كتاب «نهج البلاغة» إلى الفصل الأول من تاريخ الصراع العقائدى والسياسى، وأن يكون فى الجانبين زعماء لا يكتفون فى إخضاع العامة بقوة السيف، وإنما يمتلكون معها قوة البلاغة : «قال مالك بن دينار : ربما سمعت الحجاج يخطب ويذكر ما صنع به أهل العراق، وما صنع بهم، فيقع فى نفسى أنهم يظلمونه، وأنه صادق لبيانه وحسن تخلصه بالحجج» ولم يكن مالك بن دينار من العامة، فكيف بمن يريد أن «يريح رأسه» من النزعات، فيركن إلى حسن البيان، ومن هنا ظهر فى هذه الفترة ما يسميه الدكتور ناصف باسم «الدعاية» التى جند لها الخطباء المحترفون، والوعاظ وأصحاب القصص، بل دارت حول تأصيلها كتب تعد من أمهات كتب الأدب العربى، مثل كتاب «البيان والتبيين» للجاحظ : «والواقع أن خلابة اللغة وبراعة الدعاية واضحة فى كتاب البيان والتبيين منذ الصفحات الأولى، وما أكثر ما يقال عن خطيب تميز بحلاوة اللسان، وكان هذا التعبير جزءاً من معجم الدعاية، وأصبحت الحياة تحتاج إلى الطبقة الخاصة فى الحكم، وتوجيه الأمور إلى براعات، ليست مقصورة على ما يسمى الآن باسم الخدمة العامة، بل تتجاوزها إلى ما يسمى باسم البلاغة» .

وتشكلت طقوس بلاغية تناسب المرحلة والهدف، وبدا «الإيجاز» وكأنه يمثل لونا من اللغة «الدبلوماسية» التى تناسب الغرض، فهو لغة قاطعة قصيرة موحية . سأل معاوية صحارا العبدى، ما تعدون البلاغة فيكم ؟ قال : الإيجاز، فقال له معاوية: وما الإيجاز ؟ قال صحار : أن تجيب فلا تبطئ، وأن تقول فلا تخطئ، وهذه الرواية التى نقلها الدكتور ناصف، ربما تشير إلى جانب ما استشفه منها، إلى مغزى سياسى لو تأملنا طرفى الحوار صحار العبدى من عمان، من جنوب الجزيرة، وهى مناطق عرفت بالخبرة السياسية، وما أكثر ما يقال فى كتب القدماء عن «أقيال حمير» وسريان الحكمة فى مجالسهم، والإيجاز هنا، يبدو وسيلة «سياسية / بلاغية» يتبادل الخبرة فيها أهل الشمال والجنوب .

وشبكة الوعاظ التى تشكلت فى العصر الأموى مثلت جانبا من تأثير ثقافة المجتمع على التشكيل البلاغي، فلقد كان يراد للقضايا الجوهرية العميقة أن تكون بمنأى عن المناقشات، وأن يملأ الفراغ بمناقشات الوعاظ حول الزهد والتذكير بالحياة الأخرى «والوعاظ لا يفاضلون بين الأشياء مفاضلة دقيقة، ولا يتعرضون لأمور الحياة المضطربة، وهذا مما ساعد على محبة العبارات العامة، والدفاع عنها» (١٠) .

لقد بدأ هذا الصراع يشهد الاهتمام بالعبارة البلاغية فى ذاتها، وانفصالها عن الفعل، بعد أن تسرب إلى النفوس معنى مؤداه أن للفعل أصحابه الذين يستطيعون أن يمارسوا القول، لكنه القول الموجز الموحى، والقول له بقية الناس، الذين يستطيعون أن يتفننوا فيه، وأن يدور حوله، مراعى حسن الابتداء وجمال المفارقة، وآداب الحديث والمواصفات الاجتماعية، وزادت هذه النقطة الأخيرة تألقا بعد أن عرفت الموروثات الفارسية فى أدب المجالس : «وحينما جاء ابن المقفع المتوفى سنة ١٤٣ هـ تبين له أن المجتمع الإسلامى أصبح واضح الاشتغال بفكرة البلاغة، وأصبح شديد الاحتفال بما نسميه الآن، باسم التقاليد والأصول والواجبات الاجتماعية، وأصبح كل شيء فى حياة المجتمع الخاص فنا، فالسكون فن، والاستماع فن، كذلك الإشارة والجواب، كل هذه الأشياء اعتبرت من المطالب الأساسية التى تصل بعض الناس برغد الحياة وعلو الشأن (١١) .

إن تأملات الدكتور ناصف حول قضية اللغة والدعاية يمكن أن تقود إلى تأملات أوسع مدى تمتد حتى تشمل جوانب من الواقع المعاصر، وقد تمتد هذه اللغة من واقع كسر العلاقة بين الكلمة والفعل، والتخطيط الذى وجهت به الكلمة لكى تشغل مستوى السطح فى التفكير بدلا من الامتداد إلى عمق القضايا الحقيقية، وقد يكون هذا التخطيط السياسى فى ذاته وراء أعمال أدبية كبرى مجهولة الانتماء مثل «ألف ليلة وليلة»، التى يذهب بعض الدارسين إلى أيها ربما كانت من بعض الزوايا نتاج تخطيط قصد به بث أقاصيص فى حياة الناس يتسلون بها ويتلهون عن القضايا الكبرى التى قد تصل من خلال السياسة إلى مناقشة جوهر الحكم أحيانا . فتكون الكلمة فى تخطيط الوظيفة الدعائية قصيرة النظر، ملهاة عن الفعل بدلا من أن تكون محركا له، وذلك تخطيط يمكن أن يقود على امتداد القرون إلى اضطراب العلاقة بين الكلمة والفعل، فتنكمش الكلمة نتيجة للإحباط ويصاب المفكرون

---

(١٠) المرجع السابق : ص ١٩ .

(١١) السابق : ص ٢٢ .

بالخرس، أو تتورم الكلمة محتلة محل الفعل ذاته، فتستريح النفوس فور إلقائها وكأنما انتهت دائرة الفعل بمجرد أن صدر رمزه الصوتي، ومن أجل هذا فإن الدكتور ناصف يرسل أحياناً إشارات نصف غامضة، مؤداها أن وظيفة «الدعاية» أخطر من أن تترك بين أيدى أناس لا يدركون أبعاد تطور العلاقة بين الكلمة والفعل، وينبغى أن تكون محل اهتمام لدارسى البلاغة واللغة، وعليهم أن يؤهلوا أنفسهم لها إذا كان بعضهم تقعد به ثقافته عن القيام بهذا العبء، ومن أجل هذا قد نرى فداحة عبء الخسارة من اضطراب العلاقة بين الكلمة والفعل فى جزء من تاريخ حضارتنا، حين نرى تناغمها فى حضارات أخرى، تملك زمام الأمر من خلال عمق الفهم لوظيفة الكلمة، وتوجه من خلال ذلك تقاليد الأمور فى عالمنا، وتصنع لنا لحظات الغضب والرضا، وتوجهنا إلى أن نقول ونفعل ما تشاء .

كثيرة هى التيارات التى تدخل فى المجرى القديم لتطور حركة البلاغة ومفهومها تبعاً للتكوين الثقافى، والهدف المعلن أو الخفى من نشاط الكلمة فى حقل من الحقول، وطائفة الكتاب واحدة من الطوائف التى يقف الدكتور ناصف أمام تأثيرها فى تطور فكرة البلاغة حين يقول : «من الممكن أن نستشهد على تأثير الحياة السياسية بوجه خاص بما صنعته طائفة الكتاب، وكان لها شأن كبير فى إرساء كثير من المفاهيم التى تعتمد عليها البلاغة . كانت طائفة الكتاب تجيد استعمال اللغة لتحقق أغراضا خاصة، واستطاعت أن تنشئ بعض الأنماط اللغوية، ويقال إن الكتاب ساعدوا على خلق لغة متميزة مختلفة فى معجمها وفى تراكيبها بعض الاختلاف، ولكن الذى يعنينا الآن هو العلاقة بين طائفة الكتاب وفكرة البلاغة، وهناك كاتب يذكر كثيرا فى تاريخ البلاغة هو جعفر بن يحيى، وقد سئل عن البيان ما هو، فقال : أن يكون الاسم محيطاً بالمعنى يجلى عن مغزاه، ويخرجه من الشركة، ولا يستعين عليه بطول الفكرة، والذى لابد منه أن يكون سليما من التكلف، بعيداً عن الصنعة، بريئا من التعقيد، غنياً عن التأويل» [١٢] والقضية التى أثارها الدكتور ناصف حول بلاغة الكتاب قضية مشهورة فى التراث، ويكفى لبيان أثرهم فى الحياة الثقافية أن نذكر بعبارة الجاحظ المشهورة : «طلبت علم الشعر عند الأصمعي، فوجدته لا يحسن إلا غريبه، فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا ينقل منه إلا ما اتصل بالأخبار، فعطفت على أبى عبيدة فوجدته لا يتقن إلا ما تعلق بالأيام والأنساب، فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب كالحسن بن وهب، ومحمد بن عبد الملك الزيات». ويبدو أن إعجاب الجاحظ ببلاغة الكتاب وطريقتهم التى طوروا

---

(١٢) السابق : ص ٢٦ .

بها طرائق التعبير فى العربية، كان إعجابا كبيرا، فهو يقول: «أما أنا فلم أرقط أمثل طريقة فى البلاغة من الكتاب، فإنهم قد التمسوا من الألفاظ ما لم يكن متوعرا وحشيا ولا ساقطا سوقيا» (١٣) ويضيف عنهم فى موضوع آخر : «ورأيت عامتهم لا يقفون إلا على الألفاظ المتميزة والمعانى المنتخبة، وعلى الألفاظ العذبة والمخارج السهلة، والديباجة الكريمة، وعلى الطبع المتمكن وعلى السبك الجيد، وعلى كل كلام له ماء ورونق، وعلى المعانى التى إذا صارت فى الصدور عمرتها وأصلحتها من الفساد القديم، وفتحت للسان باب البلاغة، ودلت الأقلام على مدافن الألفاظ، وأشارت إلى حسان المعانى، ورأيت البصر بهذا الجوهر من الكلام فى رواة الكتاب أعم وعلى ألسنة حذاق الشعراء أظهر» (١٤) .

لقد شكل هؤلاء الكتاب فى الواقع مدرسة تطبيقية أخرجت اللغة والصدور معاً من «الفساد القديم» على حد تعبير الجاحظ، ومن ثم تحول نشاط هؤلاء الكتاب فى العصر العباسى، كما لاحظ من قبل الدكتور شوقى ضيف إلى «مدرسة نثرية كبيرة، إذ كانوا يتعهدون من تحت أيديهم من صغار الكتاب وكانوا لا يزالون يراجعونهم بما يكتبون من رسائل، فإذا وقفوا منهم على ناشئ تنم كتابته عن تفنن فى القول شجعوه، وربما قدموه إلى الخليفة أو إلى بعض الوزراء، فلمع اسمه وتألق نجمه، وكانوا يثقفون أنفسهم ثقافة واسعة بكل ما ينقل من التراث الأجنبى، وخاصة الفلسفة اليونانية، كما كانوا يأخذون أنفسهم بثقافة عربية أصيلة» (١٥) .

إن بلاغة الكتاب أخذت هذه الدرجة من الأهمية، لأنها كانت من بعض الزوايا معرضا لالتقاء الفصاحة العربية، بالتنظيمات السياسية والإدارية التى كانت معروفة فى حضارات أخرى قبل الإسلام، وكانت شاهدا كذلك على قدرة المسلمين من غير العرب (الموالى) على تشرب الأمرين معا والمزج بينهما، ذلك أن العربية القادمة من تنظيمات قبلية شفهية، واجهت تنظيمات «حكومية» مدونة فى الأمصار التى فتحت، ولم يكن أمام العرب فى البداية إلا أن يتركوا الدواوين تدار فى البداية بلغاتها الأصلية، لكن قرار عبد الملك بن مروان بتعريب الدواوين كان فاتحة ثورة كبرى فى تاريخ انتشار العربية وازدهارها، ينبغى أن تكون موضوع تأمل عميق، ولقد بدا وكأن هناك خيارين : إما أن يتعلم فتيان العرب فنون إدارة

---

(١٣) الجاحظ : البيان والتبيين : جـ ١ ص ١٢٧ .

(١٤) المرجع السابق : جـ ٤ : ص ٢٤ .

(١٥) د. شوقى ضيف ، البلاغة : تطور وتاريخ : ص ٢١ ، الطبعة السادسة دار المعارف ، ١٩٨٣ .

الدواوين الكتابية والحسابية والتنظيمية «والبروتوكولية» فيضيفون هذا إلى لغتهم الفصحى التى توارثوها، وإما أن يتعلم فتيان «الموالى» اللغة الفصحى، التى أصبحت لغة الدواوين والعمل والوظائف، بالإضافة إلى كونها لغة الدين، فتضاف اللغة المكتسبة إلى الخبرة المتوارثة فى أمور التنظيم والإدارة، ويتم الحفاظ من ثم على مصدر الدخل المادى والمكانة الاجتماعية، ويبدو أن الحل الثانى فى مجمله كان أقرب إلى طبع الفريقين معا: العرب و الموالى، فتعلم الموالى واستراح العرب، وتشكلت من ثم طائفة كتاب الدواوين فى معظمها من الموالى، ولأن لغتهم «متعلمة» فلقد جنحت إلى هذا النوع من البسط والسهولة والنزعة العملية التى تقترب بها من لغة الصحافة الآن، ولكن لأنهم أيضا حريصون على إرضاء الذوق العربى فلقد كانوا يجنحون أحياناً إلى مغازلة بعض قيم هذا الذوق مثل «الإيجاز» و «الكثافة»، ولعل هذا هو مصدر المفارقة التى أشار إليها الدكتور ناصف حين يقول : [١٦] «وكانت طبقة الكتاب تعطى للإيجاز وقارا، وقد عرف عنها ما يسمى باسم «التوقيعات» وكان للتوقيعات تقاليد من أهمها التعبير القليل، لذلك نلاحظ شيئا من المفارقة بين التشيع للغة الحياة من ناحية، والتشيع للعبارة المحكمة الموجزة من ناحية أخرى ... ولكن ظروف الحياة ... كانت تساعد على أنماط كثيرة من المفارقة والتناقض ... وربما كان هذا التناقض مظهراً للسلطة التى تريد الطبقة الخاصة أن تمارسها، وكان الإيجاز نوعا من إحياء اللغة القديمة، أو الاعتراف بمكانتها، ولكن ظروف الحياة كانت تقتضى محاولة متعثرة بغية الوصول إلى لغة قريبة من الناس».

إذا كانت بلاغة الكتاب قد مثلت نوعا من الصراع بين لونين من «الثقافة اللغوية»، فإن الدكتور ناصف يرصد نوعا آخر من الصراع تم هذه المرة حول مفهوم «الكمال» بين كل من البلاغيين والفلاسفة والمترجمين، وهو صراع يمتد حتى يصل إلى جوهر وظيفة «الكلمة الجميلة» وهل ما يراد منها هو «الفائدة» كما قد يتوخى ذلك الفلاسفة والمترجمون، أم «الإمتاع» الذى تدور حوله جهود البلاغيين. «والواقع أن طبقة الفلاسفة أشارت منذ البدء إلى المخاطر الأساسية المتعلقة بالمثل البلاغية، وكان من الطبيعى أن يحارب الفلاسفة فكرة البلاغة، أو تحقيق المنافع، أو الاستجابة لكل ظرف من الظروف . فضلا عن تلك السهولة التى أذاعها الكتاب ... رأى الفلاسفة أن صناعة البلاغة خادمة للأهواء وليست خادمة للحقيقة، وكان من الطبيعى أن يكون الذين يتشيعون للفلسفة أقل كثيرا من الذين يتشيعون

---

(١٦) د. مصطفى ناصف : اللغة بين البلاغة والأسلوبية ص ٢٨ .

للبلاغة، والذين يكرهون الفلسفة ويتشيعون بوعي أو بغير وعي لصناعة البلاغة [١٧] وبين الفلاسفة والبلاغيين وجدت طائفة وسط بين الطائفتين، وهي طائفة علماء الكلام لأنها لم تكن تعنى بالمجردات وحدها، بل كان من أهدافها ما سمي بحسن الإفهام، وهو هدف دفع المتكلمين إلى أن يستعينوا بوسائل البلاغة ويمزجوها بجانب من مقاصد الفلاسفة، ولقد دفع اشتغال المتكلمين والمعتزلة على وجه خاص بالجوانب الفلسفية والبلاغية واللغوية، دفعهم هذا فيما يرى الدكتور ناصف إلى أن يجعلوا بناء اللغة متموجا غير ثابت، وأن يضيفوا إليه عناصر خفية بغية الإقناع، وأن يرضوا كلا من اللغة والأفكار، وربما جنى هذا التلاعب باللغة على طبيعة وأهداف دراستها، فقد حرمها في الواقع من ثبات القوام حينما جعل مفاهيمها قابلة للانثناء خدمة لأفكار معينة، وحينما ابتعد باللغة عن أن تكون موضوع دراسة لذاتها، وجعلها أقرب ما تكون إلى الوسيلة التي تخدم غاية لذاتها، ولو أن اللغة تركت لكي تدرس باعتبارها غاية في ذاتها لكن من الممكن لدراستها أن تتطور في اتجاه مخالف.

لقد تجسد هذا الصراع في القرن الثالث الهجري، وهو عصر من عصور التناقض الحاد، وانبثاق روافد كثيرة بعضها وافد من عمق التراث العربي، وبعضها وافد من الثقافات الأجنبية المترجمة، وأصبح التعصب لعلوم البلاغة واللغة يقابله التعصب للفلسفة والمنطق والرياضة والفلك، وكاد القرن يتوزع، وتتوزع معه العقلية العربية الإسلامية، بين ما سمي بالكمال الحقيقي عند الفلاسفة، والكمال الظاهري عند البلاغيين، وعاد كل فريق يهاجم الآخر، البلاغيون يهاجمون الفلاسفة والمترجمين لضحالة عباراتهم وتفككها، وهؤلاء يهاجمون البلاغيين واللغويين لضحالة تفكيرهم، وعلى حد تعبير الدكتور ناصف فلقد كانت البلاغة هي أوضح التعبيرات اختصارا للدلالة على أن القرن الثالث كان يعاني من أزمة شنيعة، كانت تعوزه وحدة الثقافة التي يتماسك بها المجتمع، ولهذا علا صوت البلاغة، وأصبح بعض الناس الذين أوتوا حظا واضحا من العلم في هذا الفن أو ذاك، يخجلون أحيانا لأنهم لا يملكون من البلاغة مثل ما يملك آخرون، لا يعترفون لهم بقدم راسخة في المعرفة .. ولعل ما يشبه هذا ما حدث من الجفوة بين المترجمين والبلغاء .. كان البلغاء طائفة من الناس، بلغ بهم التشيع لحسن الإفهام مبلغا كبيراً، ولهذا أصبح من المألوف أن يهاجم كل جهد يبذله المترجم في سبيل الدقة أو في سبيل الأمانة للمعنى الذي يؤديه إلى لغة أخرى» [١٨].

---

(١٧) المرجع السابق : ص ٣٠ .

(١٨) المرجع السابق : ص ٤٢ .

إن هذا الصراع الثقافى أدى إلى لون من الانفصال بين جوهر التفكير وشكله، وتم الانتصار لما سمى بسهولة الإفهام وحسن الأداء، ولما أطلق عليه «الطبع» ويكاد أن يقترب معناه فى ضوء هذا الصراع من معنى الفطرة الساذجة، التى تتجسد فى شكل الخوف من الاستسلام للثقافة الجديدة، لكيلا يؤدى ذلك إلى رفض القيم القديمة وانتصار الشعوبية، ولقد نتج عن تجسيد مظاهر التطور الثقافى فى شكل هذه المواجهة الثنائية، أن أصبح «المعتدلون» من المثقفين ينظرون للقديم على أنه أصل وللحديث على أنه فرع عنه مهما علا.

وربما كان كتاب البديع لعبد الله بن المعتز، فيما يرى الدكتور ناصف، واحدا من الكتب التى تجسد مفهوم البلاغة المعزولة عن الثقافة، أو بلاغة الظرف الذى يحتاجه أهل العواصم : «وخليق بنا أن نسمى كل هذا باسم البلاغة المتميزة فى الفن وأمور الشعر، وخليق بنا أن نلاحظ كيف غزا هذا المفهوم البلاغى عقل ابن المعتز فى نظرته إلى الشعر القديم حتى خيل إلى القارئ أن الفروق بين أطوار اللغة العربية فروق كمية، ولن يعنى أحد عناية كافية بالفروق الكيفية، ومهما يكن من شىء، فإن كتاب البديع لابن المعتز أول الآثار المنظمة دليلا على مفهوم البلاغة المعزولة عن الثقافة، أو مفهوم البلاغة التى تنشأ من احتياجات أهل الحضارة حين يستغنون عن الثقافة» [١٩] .

هذا الموقف البلاغى المتمثل فى العناية بظاهر «الكلام الجميل» دون بواطنه، هو الذى دفع الفلاسفة إلى أن يرموا الأدباء بأنهم لا يعرفون حقائق الأشياء، وأنهم يكتفون بالتأكيد على إدراك «الكياسة» ومعرفة «المحاسن والأضداد» .

وإذا كان كتاب البديع يقدم هذا الانطباع فى رأى الدكتور ناصف، فإن «نقد الشعر» لقدامة يقدم الانطباع المقابل، حيث نرى بعض مظاهر الخضوع النبيل لبعض التزامات المعرفة، فقدامة يربط المديح بالعقل اقترابا من موقف الفلاسفة، ولكنه يعطى لمفهوم العقل مرونة كبيرة، ويحاول إقامة صرح فلسفى لأهم باب من أبواب الشعر العربى، ولعل قدامة فى جنوحه هذا قد تعمد ألا يضع كلمة «البلاغة» فى عنوان كتابه، وظل انطباع الدكتور ناصف عنه أنه يمثل الوجه المقابل للجاحظ، فالجاحظ يميل إلى «البلاغة»، وقدامة يميل إلى القصاص منها، والجاحظ يتحدث عن قوة الألفاظ، وقدامة يرى أن قوة الألفاظ تخدم البلاغة والكذب معاً .

---

(١٩) المرجع السابق : ص ٥٠ .

وإذا كانت المؤلفات البلاغية الأولى قد دارت حول هذين المحورين اللذين يمكن أن يسميا بمحورى «المتعة والفائدة»، فإن بعض المفاهيم سيطرت على البحث البلاغي، وعاقت من قدرته على الحركة، ومنها مفهوم «الدلالة» والزعم بأن هناك دلالة وضعية أصيلة للفظ يتم الانتقال منها إلى دلالة لزومية فى التعبير الأدبى دون تجاهل الدلالة الأولى، وهذه العملية المتخيلة زخرت كثيرا بالبحث البلاغى، فقد اقتضت فكرة «الانتقال»، «الهبوط» من جانب الأفكار أو الارتفاع من جانب الأشياء المحسوسة أو البديهية على حد تعبيرهم [٢٠]، كما حولت فكرة الدلالة الوضعية نفسها، تاريخ البلاغة إلى تاريخ للحجر على الأفكار، واستحال التسليم بفكرة شعرية أو ذكية مالم تنبع من الدلالة البسيطة الأولى، وإن كان بعض المفكرين والمفسرين خاصة قد ضجروا من مسلمة الدلالة كما يشير إلى ذلك الدكتور ناصف حين يقول: «ومن الواضح أنه كان من الصعب من الناحية العملية الالتزام بمبدأ الدلالات الوضعية أو الأصلية، فقد ازدهر العقل الإسلامى فى ضوء تناوله للقرآن الكريم حينما استغنى أو تعالى عن التشبث بهذه المبادئ الجامدة التى تهاوت أمام روعة عقول بعض المفسرين، وإحساسهم أن لغة القرآن أكبر من التاريخ» [٢١] .

لقد أسهم النحاة بدورهم فى إشاعة فكرة الدلالة من خلال الحديث عن دلالات التركيب الاسمية أو الفعلية المتصلة أو المستأنفة، والسعى إلى تثبيت مبادئ للدلالة يوسم ما خرج عليها بالشذوذ، ولقد كان الخلاف الذى يدور بين النحاة أحيانا، قائما على ما يسمى بفلسفة الإعراب، وليس حول دلالات التركيب، أو حول التوكيد الذى كان يتردد كثيرا فى كلامهم، والذى انتقل منهم تحت مسمى الادعاء والمبالغة، وفى هذا الإطار فقد سيطرت فكرة التوكيد بهدف إزالة الشكوك، أو دفع الشبهات، وكان المخاطب الأثير عندهم، هو المخاطب المفكر الذى تزداد درجات التوكيد كلما زاد إنكاره الواقعى أو المدعى، وكأنه لا يوجد «مخاطب مقتنع» أو مخاطب صديق، أو جدال للمرء مع ذاته، وهو محور هام من محاور الإبداع الشعرى، غفل عنه النحاة والبلاغيون حين افترضوا دائما وجود المتكلم «المتفق مع نفسه»، ولو أنهم التفتوا إلى مبدأ العقبات والتيارات المختلفة داخل النفس عند الشعراء لكان ذلك أجدى، وفى هذا الإطار يرسل الدكتور ناصف إشارات سريعة إلى قضية «استيقاف الصاحب» فى الشعر القديم، وإمكانية دراستها التطورية عبر العصور، وكذلك إلى إمكانية

(٢٠) المرجع السابق : ص ٥٨ .

(٢١) المرجع السابق : ص ٦١ .

دراسة التطور فى وسائل الربط بين ما يمكن أن يسمى باللغة الأعرابية واللغة الحضارية، وقد كان بشار يحاول أحيانا أن يقلد اللغة الأولى فيوقع معاصريه فى ارتباكات تفسيرية .

إن هذه الملاحظات المتناثرة عن «اللغة والثقافة والمجتمع» التى قادت الدكتور ناصف من عمق العصر الجاهلى وسجع الكهان فيه، إلى مناطق التماس بين النحو والبلاغة أو بين سيبويه وعبدالقاهر، هى التى قادته أيضا إلى أن يطور فى الفصل الثانى قضية «النحو والمنطق والخطابة» منطلقا من إشارة طه حسين إلى أن دلائل الإعجاز، كانت محاولة للتوفيق بين أرسطو والنحو العربى، ومؤكدا أن عبدالقاهر كان يهتم بملاحظات سيبويه عن علائق التركيب وأنساقها، وهى الملاحظات التى طغت عليها فلسفة العامل وتبريراتها مما أكد فكرة الخصومة والجدل فى المجتمع، وفى محاولة للربط بين جوهر الشواغل النحوية والبلاغية، يرى الدكتور ناصف أن فكرة «التوكيد» لا تزال تسيطر على كلا الحقلين، فالمصطلحات النحوية قائمة على فكرة التوكيد، ممثلة فى البدل وعطف البيان والصفة، أو على فكرة تأكيد المستوى الأول، «العمدة»، وإضافة لواحق إليه، كالمفعولات والحال، والبلاغيون أيضا يدورون فى نفس المحور، وكل ذلك يعطى فكرة سيئة عن اللغة وحالة السكون، ويؤكد فكرة الصورة المنمقة باعتبارها جوهر البلاغة والنحو، ولقد دخل المنطق إلى هذا الميدان، ودخلت ترجمات التراث اليونانى وخاصة كتب أرسطو، وعلى نحو أخص كتاب الخطابة، وكان لها جميعا آثار لم تكن كلها إيجابية فى رأى الدكتور ناصف : «وإذا كان المنطق قد أفسد على عبدالقاهر تعمق اللغة أحيانا، فقد أفسد عليه كتاب الخطابة أكثر مما صنع المنطق، ومن المعلوم أن الخطابة هى فن رياضة المنطق وتيسيره، وكان الباحثون المتقدمون يرون كتاب الخطابة جزءاً يكمل منطق أرسطو، ونستطيع أن نقول دون مبالغة، أن الاهتمام بسياسة المخاطبين فى النحو والبلاغة، تأثرت من بعض الوجوه بما قاله أرسطو، ذلك أن الخطابة على عكس المنطق يعنيها أمر المجتمع واعتقاداته» (٢٢) .

إن الخلط الذى وقع فيه البلاغيون من جراء التأثر بكتاب الخطابة، هو المزج بين هدف الشاعر وهدف الخطيب، فإذا كان الخطيب يهتم بالجمهور والإقناع فإن الشاعر يهتم بنفسه، ومن ثم فإن إثارة قضايا حول توجيه الخطاب الشعرى إلى المنكر أو الشاك أو المتردد وما تفرع عنها يمثل خلطا بين حقلين مختلفين، وقد كان لهذا الخلط آثاره البعيدة فى المعالجة البلاغية .

(٢٢) المرجع السابق : ص ٩٠ .

يفتتح الدكتور ناصف فصلا خاصا عقده بعنوان «فتنة اللغة» [٢٣] قائلا : «يقال إن لفظ البلاغة يعنى الوصول والانتهاء، وقد تصور أجدادنا - فيما يبدو - أن الإنسان يعرف فى كل حال غايته ويعرف كذلك إن كان قد بلغ هذه الغاية، وكان أجدادنا يتصورون أيضا أن نظام البلاغة كان يعنى ضربا من الأهداف التى اصطنعها الباحثون ... وعلى الباحث أن يذكر هذه الملاحظة البسيطة المفيدة، كل دراسة للغة تطوى فى داخلها العناية ببعض الأهداف دون بعض، ومن ثم كانت مراجعة هذه الدراسة فى ظروف النهضة، ضرورة لانستطيع الغض من أهميتها».

وفى سبيل تحقيق هذه المراجعة، يطرح الدكتور ناصف مجموعة من الأسئلة العميقة حقا، يتحرك خلالها بين حقلى التنظير والتطبيق فى قراءة الشعر خاصة، وبين الوسائل والغايات، ويقترب أحياناً من حقول التربية الحديثة، ومخاطر فقدان الدربة الكافية على استشفاف مدلول الكلمات فى سياقها، وهو يلاحظ على لهجة البلاغيين والشراح أنهم اهتموا بالاعتقادات العامة، وأغضوا عما يضطرب فى العقول بمعزل عنها، وتصوروا سهولة الوصول إلى ما يمكن أن يسمى بوحدة الرأى العام، ولم يكن تعاملهم مع الذات المفردة، وإنما مع النظام العام للمجتمع، ومن ثم جاء التشكيل العام للبلاغة صورة من تشكيل المجتمع القديم . فهناك «العرف» الذى تخضع له العامة وفى مقابله توجد «القيم الخاصة» التى تتمتع بها قلة مميزة، وليس نظام القصر والتقديم والتأخير فى الواقع إلا صدى لذلك التقسيم الطبقى الاجتماعى، وإذا كان القدماء يرون أن البعض يعطى، والبعض يأخذ، فنحن قد نرى الآن أن الكل يعطى ويأخذ، وكل يفسر اللغة والبلاغة حسب رؤيته : «ومن الممكن أن نلاحظ أن الأبحاث البلاغية ترعرعت فى عصور قوامها الاضطراب السياسى والاجتماعى، فلا غرابة فى أن نجد أصداءها تنعكس على طبيعة المشاعر التى يبحث عنها الشراح، أو المشاعر التى تكمن خلف العناوين الظاهرة التى تواجهنا فى أول وهلة، والعلاقات اللغوية فى البلاغة لا تعدو أن تكون نوعا من اختلاط الدفاع والهجوم، وكان نمو الدراسات اللغوية فى اللغة العربية يعنى مع الأسف تأصيل هذه الفلسفة، وكان يعنى أيضا نوعا من الانحراف عن دراسة فن الشعر إلى العناية بما نسميه الآن باسم الدعاية» [٢٤] .

(٢٣) المرجع السابق : ص ٩٩ .

(٢٤) المرجع السابق : ص ١٠٨ .

إن هذا الاضطراب السياسى وتداعياته الاجتماعية أدى إلى اضطراب التصور فى وظائف «الكلام الجميل» الذى أصبح يخدم مبادئ متعارضة مثل : الدعاية والاستمالة ومطالب فن الشعر، وذلك ما جعل النقاد «المجددين» يثورون على الفهم التقليدى لوظيفة سحر التعبير، ويطالبون بعدم الاستسلام أمام سلطانها، ولم يكن نقد جماعة الديوان لشوقى وحافظ والمنفلوطى فى بعض جوانبه إلا تجديداً لفكرة الثورة على هذه المفاهيم المتوارثة وطرح بدائل لها .

إن التفتيش عن بعض مظاهر الاستسلام لسحر اللغة يمكن أن يقودنا حتى إلى أكثر الشعراء اشتهارا بالنزعة العقلية، فضلا عن الشعراء الآخرين، والدكتور ناصف يناقش من هذه الزاوية أبيات أبى العلاء المشهورة .

أفيقوا أفيقوا ياغواة فإنما	دياناتكم مكر من القدماء
أرادوا بها جمع الحطام فأدركوا	وبادوا وبادت سنة اللؤماء
يقولون إن الدهر قد حان موته	ولم يبق في الأيام غير ذماء
وقد كذبوا ما يعرفون انقضاءه	فلا تسمعوا من كاذب الزعماء

فلا يرى فيها إلا لونا من «الفكرة الجائزة» التى تصل إلى هدفها من خلال سحر الكلمة، ووسائل التكرار، واستخدام ألفاظ جارحة كالمكر والحطام واللؤماء والقدماء «وأراد أن يجعل لاجتماع هذه الألفاظ قوة غير عادية يحاول من خلالها أن يستميل إحساس القارئ الذى يجد فى نفسه هوى ولا يعرف للقصد سبيلا. إن الانفعالات إذن تصنع على حساب الأفكار وعلى حساب حقوق الثقافة، ونحن نعيش على حساب بلاغة التميز، وهى آراء انتزعت من العقل وأخذت من النفس كل مأخذ، وأصبحت تشكل بلاغة الدعاة والساسة، وبعض موجهى المجتمع، ثم ما هو «الصواب»، الذى يوصف به الكلام الجيد ؟ إن المشكلة التى وقع فيها البلاغيون والشراح القدماء هى أنهم كانوا يبحثون عن «الصواب الخالص»، وغفلوا عن ألوان من «الصواب الصادق» الذى يمكن أن يرسم وقد أحاطت به بعض الشكوك دون أن تقضى عليه، ولقد استعانوا فى التغاضى عن كثير من التساؤلات إذا تم تمرير الأمور من خلال «المهارة اللغوية» و«لا يزال المجتمع يحتال على العقل بفضل المهارة اللغوية، فالمهارة اللغوية لم تكن فى يوم من الأيام نعمة وبركة خالصة، فإذا جلسنا إلى أنفسنا وإلى تلاميذنا فما أحوجنا إلى أن نتذكر هذه الملاحظة البسيطة» .

والدكتور مصطفى ناصف يسوق هذه الملاحظة الأخيرة فى مرارة هادئة ولكنها عميقة، وأحسب أنها ملاحظة جوهرية تكاد تنسحب على مجمل أفكار الدكتور ناصف نفسه، وآرائه التى تناثرت فى مقالاته وبحوثه وكتبه منذ أكثر من ثلاثين عاما، وكانت فى طريقة عرضها تعنى بعمق الفكرة أكثر مما تعنى بالبريق السطحى الذى يسمى أحيانا بالمهارة اللغوية، وأذكر أنه عندما كنا ندرس الأدب فى الجامعة فى أواسط الستينات كان ارتياد كتب الدكتور ناصف محكا لمعرفة القدرة على السباحة فى المياه العميقة، وكنا نتواعد على نية ارتياد هذه المحاولة جماعات، لكننا نذهب إليها، أو نعود منها وحدانا، يخفى كل منا حصاد ما جمع، لا يطلع عليه سواه تهيبا وحذراً من أن يقال إنه لم ينتبه إلى جوهر الأمور، أو إلى معظمها، ولم يكن يخفى كثير من القراء، وحتى بعض كبار الأساتذة، عدم ارتياحهم، أو على الأقل عدم إشباع ظمئهم، بل إن أستاذاً جامعياً مشهوراً كتب فى هذه الفترة مقالا نقديا عن كتاب «الصورة الأدبية» للدكتور ناصف، استهله بالعبارة الشهيرة التى يرويها القدماء عن حيرة بعض النقاد أمام لغة أبى تمام : «قيل لأبى تمام : لم لا تقول ما يفهم ؟ فأجاب : ولم لا تفهم ما يقال؟» . لكن الذين كانوا على ألفة بأسلوب الدكتور ناصف وهم كثيرون، كانوا ينصحون أصحاب محاولات الارتياد، إذا أحسوا أن بعض الإحباط يحوم من حولهم، أن يعبروا على فقدان «البريق الأول» أو ما يسمى بالمهارة اللغوية، والتى قد يمتلكها أناس ولا يمتلكون سواها والتى ليست، كما يقول الدكتور ناصف نفسه «بركة ونعمة خالصة» بل إنها قد تكون نقمة على تاريخ البلاغة، وعلى كثير من جوانب التفكير والحضارة، كما هو الشأن فى كثير من ا ستعمالات المهارة اللغوية فى حياتنا المعاصرة، وفى جانب من تراثنا . إن المهارة اللغوية جزء من صناعة الرأى والتأثير فيه، ولعبة الديمقراطية الحقيقية أو الزائفة، والتأثير فى مصائر الأفراد والأمم استرضاء أو إثارة، واحتواء باسم الحنو، أو امتصاصا باسم الحماية، وتصوير الصديق فى صورة العدو القبيح، والعدو فى صورة الأخ الحانى، وتخييل ماتراه العين على أنه خداع للحواس، وما لم يقع على أنه خطر محدق يملأ السمع والبصر، وفى هذا الإطار تبدو لعبة «المهارة اللغوية» ومخاطرها قديمة متجددة، ولا تختلف فى ذلك عيون الأقمار الصناعية، وأقلام كبار المعلقين فى كبريات وسائل الإعلام العالمية، عما لاحظه مالك بن دينار على بلاغة الحجاج بن يوسف الثقفى حين يتحدث عما فعله بأهل العراق وما فعلوه به فيبدو وكأنه المظلوم وهم الظلمة، لا يختلف هذا عن ذاك إلا باختلاف وسائل العصر فى الإرسال والتلقى، ولكن تظل خطورة «المهارة اللغوية» هى هى فى الحالتين، وتظل امتداداتها على نفس الدرجة من الخطورة فى السياسة والدعاية والتربية ومجالات العلم المختلفة .

والإحساس بهذه المخاطر كان كامنا منذ بدايات الفلسفة الإنسانية، كما يشير الدكتور ناصف، فلقد فرق اليونان بين الكمال الحقيقى المتمثل فى الفلسفة، والكمال الظاهرى المتمثل فى البلاغة، وعدَّ أرسطو المهارة اللغوية شيئا بين الحق والكذب وملتقى للمتناقضات، أما أفلاطون فقد ميز بين فن التفكير الذى يصعد بنا من المحسوس إلى المعقول، وفن الخطابة الذى يهبط بنا من المعقول إلى المحسوس، وفن المحبة الذى يميّز عن فن البلاغة : «كان أفلاطون يرى أن فن المحبة متميز عن فن البلاغة، وهذا النوع من التفريق من أوجب الأمور علينا حين ندرس التراث العربى، إن فن البلاغة عند أفلاطون متميز عن فن المحبة وما كان يسميه باسم طريق الجدل الصاعد، وكان يرى أن الخطباء لا يستطيعون التأليف المشروع بين المتنافرات، فهم يضحون ببعض الجوانب، وينظرون نظرة جزئية، وكان يرى أن الخطابة تخيل الأشياء تخييلا دون أن تتسامى إلى الحقائق» [٢٥] وكانت الثقافة اليونانية تدرس فن التخييل مرتبطا بفن الخطابة، وقد نقله التراث البلاغى العربى، فجعله مقترنا بالشعر، وخلال هذا الانتقال حدثت ألوان من الاضطراب ربما تكون مسئولة عن بعض أنواع القصور التى صاحبت التحليل الشعرى عند فريق من النقاد القدماء والمعاصرين على السواء .

إن «المهارة اللغوية» حملت فيما حملته من سلبيات، ظاهرة يسميها الدكتور ناصف باسم «فتنة اللغة»، وجرت وراءها ظاهرة البحث عن «اللغة النقية» وفى بعض الفترات التاريخية اعتبر الخروج إلى البادية حجا لغويا وتطهرا مما أصاب اللغة أو شابها خلال الاختلاط باللغات الأخرى، وقد انعكس ذلك أيضا على مفهوم الثقافة، ولم تكن الحرب التى أعلنها واحد مثل ابن قتيبة فى مقدمة كتابه «أدب الكاتب» على الثقافة الوافدة إلا انطلاقا من فكرة الدفاع عن اللغة النقية، ولقد أدى ذلك إلى لون من التناقض بين حركة الثقافة واللغة فى القرنين الثالث والرابع الهجرى، فعلى حين كانت الثقافة تتقدم نحو الأمام، كان التعبير الأدبى ينمو نحو الوراء فى شكل زخارف وأبنية متشابهة على حساب الدقة والوضوح .

ولقد تناسينا هذا الصراع، ونحن نتعامل مع التاريخ الجمالى للغة فلم تحظ «لغة الثقافة» منا بالدراسة الكافية، ونحن ندرس الآن لغة «الرسائل الديوانية» أكثر مما ندرس جماليات اللغة المثقفة وتطور القدرة على التعبير عن أفكار جديدة عرفتها العربية من خلال تجاربها أو اتصالها بالثقافات الأخرى .

---

(٢٥) المرجع السابق : ص ١٢٧ .

ونحن محتاجون إلى أن نلاحظ هذا جيدا، ونحن نخطط لمناهج التعليم الحديث، بحيث نهتم باللغة باعتبارها «وسيلة» جميلة لا باعتبارها غاية فى ذاتها، يقول الدكتور ناصف (٢٦) : «إن تاريخ اللغة العربية الحديثة يتسع للكثير مما يجب أن يكون جزءاً من منهج دراسة بلاغية، ذلك لأننا حتى الآن كثيرا ما نتشبث باللغة من حيث هى غاية ولا نولى عنايتنا لدراسة اللغة من حيث هى وسيلة جميلة، وبعبارة أخرى، إن الخروج الشاق من عالم الألفاظ إلى عالم الأشياء ترك آثارا فى اللغة العربية ينبغى أن تكون جزءاً من عناية الدارسين، فلم يكن هذا الخروج عملا خاليا من التوتر والصراع، إن دراسة التطابق والمفارقة بين الفكر واللغة وآثار الولاء للفكرة المتطورة النامية التى هى خلاصة تاريخ الجهاد فى اللغة الحديثة ينبغى أن يشغل واضعى المناهج، فكل منهج يبدأ بتمحيض الإنجازات اللغوية والعقلية المعاصرة التى تتمثل فى ملاحظة ما أصاب اللغة من تطور فى مدلولات ألفاظها وبناء تركيبها، فعصرية المدلولات والتراكيب جزء من حساسية الدارس للبلاغة العربية فى وقتنا هذا .

إن دراسة الثقافة فى هذه العصور تعد جزءا أساسيا من دراسة اللغة، وليست منفصلة عنها، وكذلك أيضا تطور استخدام ألفاظ السياسة مثل شيوع مصطلح «الحقوق والواجبات» فى عصر، أو «الفضل والكرم» فى عصر آخر، كل هذا داخل فى إطار عمل البلاغى الحديث، فالأساليب هى صانعة الثقافة، واللغة تكشف حركة المجتمع، وهناك مشاكل كثيرة، لا يمسها البحث البلاغى المعاصر، مع أنها ينبغى أن تدخل إلى مجال اهتمامه مثل الخلط فى التعبير بين الرغبات والحقائق، وقدرة «الإشارة» اللغوية على كشف مدى الصفاء أو الخلط بين التفكير والأمانى، ثم مشكلة «الالتباس» فى تعدد احتمالات المعنى المجرد، ومخاطر عدم التدرب على تنمية قدراتنا على التحديد .

إن الروح العلمية من هذه الزاوية ينبغى أن تكون جزءاً من بنية التفكير البلاغى السليم، ويمكن أن ينتج عن غيابها إطلاق صفة الجمال على أشياء لا تستحق هذه الصفة، وجزء من مهمة البلاغى، ينبغى أن يكون التفريق بين الكتابات «القيمة» والكتابات «الناجحة» التى قد لا تكون كل عناصرها قيمة بالضرورة، وكل هذه الملاحظات التى تستشف من كلام الدكتور ناصف، تعود بنا إلى النقطة الجوهرية فى فكرة كتابه هذا، وهى ضرورة التفرقة بين المتعة والفائدة، عند التحدث عن وظائف الكلام الجميل .

---

(٢٦) المرجع السابق : ص ١٣٧ .

من المخاطر التى أثرت على نمو البحث البلاغى فى التراث هذه التجزئة المفتعلة بين فكرة الصدق وفكرة الانفعال، وهو ما عالجه الدكتور ناصف تحت عنوان «الصيغة الإنسانية للكلمات» وتحديد مفهوم الصدق عند البلاغيين يحتاج إلى مناقشة، هل هو مطابقة الكلام للواقع، أو مطابقته لاعتقاد صاحبه، أو للأمرين معا ؟ ألا يمكن أن تكون المطابقة مع ما يتمناه الإنسان، أو ما ينبغى أن يكون ؟! لقد ساد الاعتقاد بأن الفلاسفة وحدهم هم الذين يعرفون الواقع، وأن الشعراء يستطيعون أن يدركوه، ولقد اضطر الشعراء أحيانا للثورة على مقاييس المنطق، وكانت صيحة البحترى المشهورة :

كلفتمونا حدود منطقكم	والشعر يغنى عن صدقه كذبه
ولم يكن ذو القروح يلهج	بالمنطق ما نوعه وما سببه

ولقد أدى هذا التقابل الحاد إلى ما يمكن أن يسمى بسوء سمعة الشعر عند بعض المفكرين فى القرن الثالث حيث ظهرت مقولات تدعو إلى أن الشعر لا ينبغى أن يكون له رسوخ فى القلب ولا ثبات فى العقل، وربما كان هذا كله نابعا من تأثير الظاهرة الدينية التى بدأ بها المجتمع الإسلامى، وكان «الصدق» فيها من صفات النبوة، وكان الشعر على عكس ذلك «وما علمناه الشعر وما ينبغى له» [٢٧] ومن ثم فلقد كانت هناك نظرة ترى بأن الشعر خطر على المجتمع الإسلامى، ولكن صوت الشعراء وأصحاب المصالح المستفادة من الشعر كان أعلى من صوت المعترضين عليه، ولقد نجح المعترضون على الأقل فى ترسيخ فكرة أن الانفعال – وهو جوهر الشعر – عمل غير فكرى، ولا يتصل بالصدق إلا فى حالة النبوة أو التصوف، وهو عادة يتم دون روية، وأن التخيل هو التعبير المهذب عن الكذب المباح، وقد أدت هذه الخلخلة بين الانفعال والصدق إلى هز فكرة الثقافة، وأفقدت المجتمع الإسلامى جانبا من الوحدة الباطنية .

يعود الدكتور مصطفى ناصف إلى القرن الثالث بين الحين والحين، فى كتابه الذى بين أيدينا، ولأن الكتاب ظهر أولا فى شكل مقالات أو أبحاث مستقلة، فقد دخله قدر من تكرار المسائل المثارة، وإن كان التكرار لا يخلو فى كل مرة من إضافة لمسة هنا أو هناك، ومن ثم فإن الفصل الذى عقد عن «اللغة والتفسير» يثير قضية ذوق الجاحظ فى التأليف القائم على الاستطراد والانتقال، ويتساءل إن كان نجاح هذا النموذج فى القرن الثالث

(٢٧) سورة يس : ض ٦٩ .

الهجرى يحمل دلالة ميل المجتمع إلى السهولة واليسر أكثر من ميله إلى التعمق والتفكير، وهل كان كتاب «البيان والتبيين» إشباعا لحاجة البسطاء من سحر اللغة فى مقابل دقة الفلاسفة فى التفكير والثقافة ؟ إن لغويي القرن الثالث، من هذه الزاوية، ربما كانوا أعمق منهجا عندما اهتموا بدقة التقسيمات اللغوية، وقامت عندهم مقام الثقافة الفلسفية، ولكنهم بدورهم سخروا من شيوع بعض المصطلحات الفلسفية كالجوهر والعرض، على حين أظهر الفلاسفة بدورهم عدم استيعابهم أحيانا لدقة وظائف الأساليب اللغوية، ولم يكن ذلك كله فى صالح نمو وتطور الثقافة واللغة .

لقد كان الجاحظ وابن المعتز مثلا يظهران لوناً من الافتخار بأن اللغة القديمة حوت كل شىء على الرغم من ابتعادها عن الثقافة، وأدى انعدام الحاسة الفلسفية عند واحد كابن المعتز إلى أن يغفل وهو يسرد ألوان البديع عن الخواص الجوهرية التى يمكن أن تربط بين هذه الألوان مكتفيا بإيراد الأمثلة القديمة، ومن هنا بدأ النمو فى التقسيم دون نمو مماثل فى الخبرة الذهنية، وبدأت تظهر ألوان من الولع بالمحاسن والأضداد، وهى ربما كانت تعنى فى النهاية عدم احترام التفكير السليم .

ولقد جرى فى القرن ذاته نوع من عدم الالتفات إلى حيوية لغة الحديث الطبيعى، عندما قسمت اللغة إلى سوقية وخاصة، واقتصر دور الأولى، فى أحسن الأحوال، على المُلَح والنوادر، واكتسبت الثانية قيمتها من قيمة من كانوا يتحدثون بها، ومن هنا جرى إضفاء الحكمة على اللغة «الصناعية» وتحت شعار جذاب هو «النقاء» أصبحت بحوث اللغة لا تقوى انتماء الإنسان إلى نفسه ومجتمعه .

ويطيب للدكتور ناصف أن يجعل من نموذج قدامة بن جعفر، نموذجا يقابل الجاحظ، فعند قدامة يتمثل عدم الرضا عن النموذج البلاغى الشائع الذى لم يكن يهتم بولاء الفرد لتفكيره ووجدانه بقدر ما يستجيب لحاجات السامعين، وهو يهتم على عكس الجاحظ بالتصفية والتدقيق، وهو يهتم كذلك بالحدود والقوانين، على حين يخلط الجاحظ بين المتناقضات ولا يعتبر بالحدود، وإذا كان دافع الجاحظ هو البحث عن «التسلية» فإن دافع قدامة هو البحث عن «الحقيقة» وشاغل الجاحظ هو سحر اللغة، فى حين ينشغل قدامة بالبحث عن الدقة، وإذا كان الجاحظ وقدامة يقدمان «ثنائية» فى القرن الثالث، فإن «ثنائية» أخرى تلفت نظر الدكتور ناصف فى هذا القرن وهى تتصل بالتقابل الذى يمكن أن يوجد بين الباحثين فى بلاغة القرآن والباحثين فى بلاغة الشعر، فالبحث القرآنى اهتم بموضوعية

اللغة، فى حين اهتم البحث الشعرى بحاجة المخاطب وبالدعاية، والجاحظ نفسه كان يتبع المنهجين فى مواطن مختلفة، ولعل ذلك أثر على فكرة دراسة الاستعارة إذ عوملت عند بعض البلاغين بمكيالين: مكيال الاستعارة القرآنية، ومكيال الاستعارة الشعرية، وعبدالقاهر نفسه كان نموذجا – فى بعض الأحيان – لهذه الثنائية الضارة، وعلى كثرة ما وقف الدكتور ناصف أمام نصوص عبدالقاهر فى هذه القضية وغيرها، فإنه لم يلتفت إلى نص هام فى أسرار البلاغة يقول فيه عبدالقاهر (٢٨) : «واعلم أن الاستعارة لا تدخل من قبيل التخيل، لأن المستعير لا يقصد إلى إثبات معنى اللفظ المستعار، وإنما يقصد إلى إثبات شبه هناك، وكيف يعرض الشك فى أن لا مدخل للاستعارة فى هذا الفن، وهى كثيرة فى التنزيل على ما لا يخفى» . فعبد القاهر يهون من شأن التخيل، ويخرج الاستعارة منه حين يتصل الأمر بالاستعارة القرآنية، لكنه حين ينتقل إلى الحديث عن التخيل والشعر، تصدر عنه نغمة مخالفة، فهو يقول فى أسرار البلاغة أيضا : «والصنعة إنما يمد باعها، وينشر شعاعها، ويتسع ميدانها، وتتفرع أفنانها، حيث يعتمد الاتساع والتخييل ويدعى الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل، وهنا يجد الشاعر سبيلا إلى أن يبدع ويزيد ويبدأ فى اختراع الصورة ويعيد، ويصادف مضطربا كيف شاء واسعا، ومددا من المعانى متتابعا، ويكون كالمغترف من غدير لا ينقطع، والمستخرج من معدن لا ينتهي» (٢٩) .

إن هذه الثنائية فى معالجة النصوص عند البلاغيين يمكن أن تلخص دوافعها ونتائجها فى عبارة واحدة : كان النص الشعرى يقترب من القارئ على حين كان القارئ يقترب من النص القرآني .

لكن عبدالقاهر وسع كثيراً من آفاق البحث البلاغي، وقدم إشارات لم يتم استيعاب بعضها بالقدر الكافي، وفى دلائل الإعجاز، كما يقول الدكتور ناصف، تنبه عبدالقاهر إلى أن بلاغة العربية مختلفة باختلاف عصورها، ولا نزال حتى الآن أبعد من أن نتمثل هذه الروح التاريخية، وهو أيضا تنبه إلى بعض الظواهر البلاغية القرآنية من خلال تأمله للظاهرة «المفتاح» فى النص، وهو منهج يتم الآن فيما يسمى بطريقة القراءة الفاحصة، ومن هذا القبيل جاء اكتشافه لظاهرة «القصر» وهو مفتاح أساسى فى كثير من مبادئ القرآن، والواقع أنه لم تستوقفه فى قراءة القرآن صيغ مختلفة، أو مقامات متنوعة، وإنما استوقفته

---

(٢٨) أسرار البلاغة : تحقيق رشيد رضا : ص ٣١٠ .

(٢٩) المرجع السابق : ص ٣٠١ .

أولا، صيغة كبرى هى صيغة القرآن التى انطلق منها إلى بقية آفاقها المتفرعة، وهنا يدعو الدكتور ناصف باحثى الدراسات الأسلوبية الحديثة إلى العودة إلى النص القرآنى بحثاً عن لحظة إشراق جديدة، يقول [٣٠] : «لتأذن لى بأن أقول إن العناية اللغوية الأدبية بالقرآن الكريم سوف تنضر وجه النشاط الحديث فى الدراسات الأسلوبية، وسوف تؤدى من وظائف التكامل ما أتصوره تصوراً إجمالياً».

فى القرن الرابع سوف يبرز الطموح إلى إقامة فلسفة لغوية شارك فيها النحاة أكثر من النقاد، وانتقل النحو من مجرد ملاحظة الصواب والخطأ إلى إعطاء الخبرة بتراكيب الأساليب العربية وهى خبرة اهتم بها سيبويه منذ القدم، وتم كذلك لون من الانشغال بلغة الترجمة وطرح التساؤلات عن مدى الدقة، ودخل النحاة فى جدال مع المناطقة حول شرف المعنى أو اللفظ، وحول التفريق بين المعنى (المرتبط بالعقلى والإلهى) واللفظ المرتبط بالفانى والطبيعة والمتغير عند الفلاسفة، وربما كان هذا النوع من التشابك والانفصال هو الذى فتح الباب أمام عبد القاهر الذى حاول أن يصل إلى مفهوم ثالث غير تمييز الصحيح من الفاسد، وتمييز منهج العرب فى التفكير، وجاء من خلال إعادة تحليل التعريفات الوصول إلى فكرة النظم .

وعبد القاهر خطا خطوات كبيرة فى التقدم فى وصف اللغة، فلم تعد خصائص لغة الشعر تكمن فى قوة الألفاظ، كما كان الأمر فى الموازنة والوساطة دائما، وإنما تمت معالجتها من خلال قضية النحو، وارتفع مستوى النحو، فلم يعد «موضوعا يحفل به المشتغلون بالمثل اللغوية والذين يرون إقامة الحدود بين الصواب والخطأ، (بل هو) مشغلة الفنانين والشعراء وهم الذين يفهمون فى النحو» وصار الفهم الجديد يجعل النحو زخارف اللغة كزخارف الفنون الجميلة، وارتاد عبد القاهر آفاقا واسعة من خلال منظاره النحوى، واكتشفت كثيرا من طبائع العلاقات فى الدعوة الإسلامية من خلال تراكيب لغوية مثل القصر، بل إنه ربما استشرف مناطق التفريق بين لغة القصة ولغة الشعر، وأرسى القراءة الفنية للشعر على أسس نحوية، وهناك قضايا تشغل الأسلوبية الحديثة لا يجد الدكتور ناصف صعوبة فى نسبة بداياتها إلى عبد القاهر وتابعيه مثل تفرقة عبد القاهر بين التركيب المنطقى والتركيب فوق المنطقى [٣١]، وتنبه الزمخشرى فى الكشاف إلى فروق دقيقة

(٣٠) اللغة بين البلاغة والأسلوبية : ص ٢٣٥ .

(٣١) انظر هامش ص ٢٥٩ .

فى الصيغ وعلاقة الغائب والحاضر [٣٢] والدعوة من خلال ذلك كله إلى إنعاش نقد لغوى يكشف حياة الصيغة وعقباتها .

إن هذا البيان النظرى المستفيض حول تطور التفكير اللغوى والبلاغى، من سجع الكهان إلى جماعة الديوان، يمثل صلب كتاب اللغة بين البلاغة والأسلوبية، ويقدم جملة آرائه النظرية ومناقشاته ومعارضاته للأفكار السائدة، وتساؤلاته التى تتسم بالجسارة والتمرد والطموح، ولقد ألحق بهذا البيان النظرى ثلاثة فصول فى النقد التطبيقى وقف خلالها أمام جمل من أبيات الشعر وقصائده، وقدم لها قراءة ليست تطبيقا حرفيا لما طرحه من بيان نظرى، ولعله لم يرد حتى ذلك، بقدر ما هى تأمل يستشف روح المنهج الذى طرحه، وهذا النوع من التأمل يفقد كثيراً من نكهته الخاصة إذا تم تلخصيه وعرضه، وهو أشبه بالقصيدة التى يحاول الشرح النثرى أو التلخيص أن يقدم «فكرة» عنها، ثم أعقب هذه الفصول التطبيقية بجملة أخرى من الفصول شكلت لوناً من «العرض الحر» لكتاب ريتشاردز «فلسفة البلاغة» دون ربط مباشر لها بمجمل القضايا الفنية التى أثارها الكتاب فى قسمه النظرى الأول .

وقضية المديح التى حظيت من قبل باهتمام قدامة بن جعفر، والتى تعد أوسع أبواب الشعر العربى، يثير حولها الدكتور ناصف بعض التساؤلات المتصلة بمدى ارتباطها بفكرة البطل عند أرسطو ، وبمعنى تمجيد البطولة ومدى مشاركة المجتمع فيها ودلالة الإسراف فى المدح على لون من الشعور بالكراهية من جانب المادح . وهل كانت البطولة العباسية تتويجا لبطولة فرد متميز على رأس مجتمع بطل، أم محوا لكل البطولات الأخرى وتأكيدا لظاهرة فردية واحدة ؟ ثم يقف أمام رموز الأسد ، ورمز الظلام ، وتطور البطولة الحديثة ، وكل ذلك يتم من خلال إشارات لا يخلو بعضها من غموض مثل تعليقه على بيت جرير :

ألستم خير من ركب المطايا   وأندى العالمين بطون راح

بقوله [٣٣] : « ولا تستطيع الناحية البلاغية الموروثة أن توضح شيئا دقيقا وربما كان جرير يستقى من بئر قديمة من المشاعر والأفكار ، وقد تكون هذه البئر القديمة – إذا

(٣٢) هامش ٢٧٦ .
(٣٣) المرجع السابق : ص ٣٠٦ .

استعملنا هذا المجاز - أساس قوة الشعر ، وولع القراء المعجبين به ، ففي البيت إحالة غامضة أو رابط خلفي يربط المستوى الظاهر والمستوى الكامن ، والمقصود بهذا المستوى الكامن ما يشبه فكرة الأذان القديمة في الإسلام ، فالبيت ينتفع بهذه الشعيرة انتفاعا غير مباشر ولا ملحوظ » . والحق أن إحالة البيت على الأذان غامضة من الشاعر ومن الناقد معا ، وهذا النموذج في التعبير يتكرر مرات كثيرة في الكتاب ، ويألفه قارئ الدكتور ناصف .

ومن المديح يتم الانتقال إلى الرثاء ، وهو ليس فرعا من المديح كما أشار القدماء ، ولكنه أصل بذاته ، ربما يكون المديح نفسه قد تفرع عنه ، كما يرى الدكتور ناصف ، الذي يتأمل فيما وراء الرثاء الظاهري ، فقصيدة البحيرة للمتنبي ربما تحمل إشارات لرثاء المجتمع ذاته ، والمعري تتداخل عنده مفاهيم الحزن والسرور ، وربما بدت « نغمة الفقد » في شعر الحب أوضح من نغمة السرور ، والموت يقترن بالمجد عند المعري فكلاهما أمر صعب . والشعراء لديهم وعي بالصراع بين الوجود الخاضع للزمان والوجود المطلق الذي لا يخضع له ، ومن خلال هذه المفاهيم ، يمكن أن نناقش قضية الرثاء في ضوء جديد .

إن نشاط الكلمات داخل القصيدة يستأثر بنظرة سريعة عميقة هنا تقوم على مراجعة الطريقة السائدة في شرح الشعر ، والتي تعتمد على استبدال كلمة بأخرى ، دون التنبه إلى أن الكلمة تكتسب معناها من خلال السياق وليس من الضروري أن يتحد معناها في الشعر والنثر ، ففي الشعر ينتج التأثير المتبادل بين الكلمات ، فيؤثر كل منها على معنى الآخر ، فالكلمات كما كان يقول نقاد جماعة الديوان ، ليست أرففا من الكتب توضع عليها المعاني ، ولكن الألفاظ والمعاني تتفاعل داخلها تفاعلا كيماويا ، ومن ثم فإن المناقشة البلاغية لقضية التشبيه تبدو مجحفة من هذه الزاوية حين ركزت على التجريد القاسي لوجه الشبه وعندما تم فصل الذات عن الصفات عند الشعراء اعتقادا بأن عالم التفكير من حظ الفلاسفة وحدهم . والواقع أن وجه الشبه لا يحقق فهما لأنه لا يحقق نموا ولا يجيب عن تساؤلنا عن سر تداعي الأشياء في الذهن ، وربما كان النمو يتم من خلال المفارقة أكثر مما يتم من خلال التشابه ، والواقع أن نشاط الكلمات في حاجة إلى أدوات غير الأدوات الشائعة بين الشراح ومحبي الشعر القديم والحديث .

أما الجزء الأخير من كتاب الدكتور ناصف ، فهو خاص كما أشرنا من قبل بعرض أفكار رتشاردز حول فلسفة البلاغة منطلقا من ملاحظة أن الدراسات البلاغية ظلت غير مثمرة لأنها لم تعالج - فترة طويلة - القضية الرئيسية وهي « سوء الفهم » ، والفرق بين

الاتصال الجيد والاتصال الردىء . ووقعت فى خطأ الظن بإمكانية تجريد الفكر عن الكلمة، وبدلا من دراسة طريقة عمل الكلمات . توجه الاهتمام إلى تنظيم الكلمات واكتفينا بتحريك النار من أعلى ، وكانت هذه المحاولات أشبه بمحاولات الكيمياء القديمة لاكتشاف المعادن الثمينة دون فحص عناصرها الداخلية ، وقد تم الوقوع فى مقولة « المعنى الثابت » وكثير من معانى الكلمات يتغير تبعا للعلاقات ، وربما جاءت هذه الفكرة من خلال التدريب على « ثبات المعنى » فى الكتب المدرسية ، إننا فى حاجة إلى مراجعة معنى الاستجابة التى يتكون من خلالها المعنى، ومعنى السياق الذى لابد من ملاحظته قبل استخلاص معنى معين ، ولابد أن نلاحظ أن السياق يعتمد على جانب ملحوظ وجانب محذوف ، ومن الخطر المقارنة بين المعانى دون ملاحظة هذه الجوانب ، وإذا كان فرويد قد وسع من إمكانية تعدد تفسير رموز الحلم ، فإن نظرية ريتشاردز تسمح بالتوسع فى تعدد تفسير الكلمات فيها عدا المصطلحات العلمية الثابتة .

إن الكلمات ربما لا تبدو مستقلة فى اللغة المنطوقة استقلالها فى اللغة المكتوبة ، وليست محاولة إيجاد تعريف صارم لمعنىً واحد للكلمة رغم السياقات المختلفة إلا كمحاولة تعريف الماء فى كل أشكاله المختلفة بأنه نمط ضعيف من الثلج. ومعنى الكلمة فى السياق الأدبى يزداد وضوحا كلما تقدم النص ، مع أن معناها فى السياق العلمى يتحدد منذ النطق بها بصرف النظر عن سياقها « فالزاوية » هى الزاوية مفردة أو فى سياق .

أما الاستعارة فقد ظلت من خلال تعريف أرسطو لها أعظم الجوانب فى لغة الشعر ، لكنها هبة لا تتعلم، ومن خلال أنها « انحراف » بدلا من اعتبارها المبدأ الأول الذى يعد قوام اللغة كما قال « شيللى » الذى كان يرى أن اللغة علاقات حية ، لو تجمدت فى رموز لاحتاج الناس شعراء جددا يبثون فيها الحيوية. ومن هنا فإن الاستعارة ضرورة فى الكلام العادى وفروع المعرفة الإنسانية ، وحتى فى لغة العلوم المستقرة .

إن النظرية القديمة كانت ترى أن جمال الاستعارة يكمن فى أنها تعطى فكرتين عن الشىء الواحد ، أما النظرية الحديثة فتتساءل كيف أثرت كل من الفكرتين فى الأولى ؟ وكيف تأثرت كل فكرة منهما بصاحبتها ؟ والتفاعل هو صلب هذه النظرية بين كل الأطراف ، وهذا التفاعل ليس من الضرورى أن يأتى من خلال التشابه، فقد يأتى من خلال التفاوت بل إنه ربما أدى بعد القطبين إلى مزيد من التوتر ، وأعطى مرونة للقوس .

وبعد ... فإن كتاب « اللغة بين البلاغة والأسلوبية » ربما يكون أقرب إلى البحوث المستقلة ، أو المحاور المتجاورة منه إلى وصف « الكتاب » بالمعنى الشائع ، وحتى العنوان الذى اختير لكى يضم هذه المحاور ، يسمح بإثارة قدر من التساؤلات حول « الدلالة » الحرفية له ، وما إذا كانت قد تمت معالجة « اللغة » بين « البلاغة » و « الأسلوبية » حقا ، مع أن « الأسلوبية » لم يتم التعرض لها إلا من خلال إشارات خاطفة ، وربما كانت علاقة الجزء الأخير من كتاب الدكتور ناصف بكتاب « فلسفة البلاغة » لريتشاردز فى حاجة إلى طرح بعض التساؤلات حول الترجمة الموجزة أو العرض المفصل أو الاستلهام ، وربما يذكر هذا من بعض الزوايا بتجربة ابن رشد القديمة مع كتب أرسطو ، وانتقاله خلال مراحل متعددة قدم خلالها للقارئ العربى هذه الكتب ، من فكرة « الجوامع الصغار » إلى فكرة «الملخصات» إلى فكرة « الشروح » ، وربما كان الاستغناء عن الهوامش والمراجع جملة وتفصيلا فى كتاب الدكتور ناصف ، مما يساعد على إشاعة هذا الجو وطرح هذه التساؤلات ، وكانت لغة الدكتور ناصف المميزة عونا على هذا كله .

ولكن يبقى أن الكتاب فى ذاته ثورة على التحديد والتعريف واللغة المنمقة التى ربما ألحقت من الضرر بالفكر البلاغى العربى أكثر مما ألحقت به من الفائدة ، وكأن آفاق هذا الفكر كانت محتاجة إلى قدر كبير من التساؤلات غير التقليدية ، والملاحظات المدهشة ، والفكاك من أسر العادة فى الفهم والدرس والتحليل والتطلع إلى آفاق جديدة قد يكون بعضها لا يزال يحيط به غموض الحلم فى محاولة للوصول إلى عمق التساؤل الرئيسى ، أين يقع نشاطنا الكلامى بين محورى المتعة والفائدة ؟ وقد ساعد الكتاب على إلقاء كثير من الضوء فى كل هذه الاتجاهات .

الأسلوبية فى التراث البلاغى

أ – الأساس النظرى.

ب – التفصيل العلمى.

جـ – التطبيق على القرآن والشعر.

علم المعاني:

المباحث الأسلوبية الحديثة عرف بعض منها فى التراث البلاغى العربى تحت اسم «علم المعانى» وهو واحد من فروع علوم البلاغة الثلاثة: المعانى والبيان والبديع. وهناك فارق زمنى بين تناول المسائل التى تضمها مباحث هذا العلم على يد البلاغيين وبين إطلاق هذا المصطلح على هذه المسائل – وتسميتها باسم علم المعانى.

فمسائل هذا العلم تفرقت فى كتب النقد والأدب والإعجاز القرآنى من فترة مبكرة، منذ كتب الجاحظ وأبى عبيدة وقدامة وغيرهم، ولكن البحث الناضج العميق فى مسائل هذا الفرع، تم على يد عبد القاهر الجرجانى المتوفى سنة ٤٧١ فى كتابه دلائل الإعجاز مستندا إلى نظرة فلسفية تضم شتات مسائله ومدفوعا فى البداية لهدف دينى، ومتخذا فى طريق الدراسة طرقا، قد لا تقتصر على هذا الهدف وحده مما سنشير إليه فيما بعد.

فكتاب دلائل الإعجاز لعبد القاهر إذن هو أول كتاب تنتظم فيه مسائل هذا العلم، لكن انتظام هذه المسائل لم يكن مرتبطا بإطلاق مصطلح علم المعانى عليها كما قلنا، وإنما يطلق عبد القاهر على هذه المسائل حينا، مصطلح «البيان» أو مصطلح «النظم» وأحيانا يسميها الفصاحة أو البلاغة، ومن بين هذه المصطلحات المتعددة، يشير مصطلح «النظم» إلى فكرة عبد القاهر الفنية عن فلسفة مسائل هذا العلم – كما سنتعرض بعد ذلك.

وإذا كان عبد القاهر قد درس هذه المسائل أو ناقشها، دون أن يشير إلى أنها علم المعانى، فإن أول من أطلق هذا المصطلح من الدارسين، هو العلامة جار الله الزمخشرى المتوفى سنة ٥٣٨هـ، ولقد كان الزمخشرى واحدا من أئمة مدرسة المعتزلة وكان مولعا بآثار

العالم البلاغى الجليل عبد القاهر الجرجانى فعكف على كتابيه دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة، وتمثلهما، ورأى أنهما يمثلان فكرة مجملة رائعة، تحتاج إلى بسط وشرح وتطبيق - واختار مجال تطبيقه كتاب الله، فكتب على أساس من هذا الفهم البلاغى الناضج، كتابه القيم فى التفسير «الكشاف» ولقد استطاع أن يقف أمام كثير من أسرار بلاغة القرآن فى هذا الكتاب.

والذى يهمنا هنا - أن نشير إلى أن الزمخشرى فى صدد تقديمه لثقافة المفسر التى ينبغى أن تتوافر له قبل أن يعكف على كتاب الله ذكر أنه «لا يتصدى لسلوك تلك الطرائق، ولا يغوص على شىء من تلك الحقائق إلا رجل قد برع فى عملين مختصين بالقرآن وهما علم المعانى وعلم البيان.

وهذه هى المرة الأولى فى التاريخ البلاغى التى يستعمل فيها مصطلح علم المعانى مقصودا به الإشارة إلى مجموعة المسائل التى درجت البلاغة فيما بعد على دراستها تحت هذا الفرع.

ولقد أكد استعمال هذا المصطلح - وثبَّته - أبو يعقوب يوسف بن محمد السكاكى المتوفى سنة ٦٢٦هـ، وذلك فى كتابه مفتاح العلوم الذى قسمه ثلاثة أقسام، جعل الأول منها للصرف والثانى للنحو، والثالث للمعانى والبيان، وألحق بهما مسائل الفصاحة والبلاغة والمحسنات البديعية، وعرف السكاكى علم المعانى، بأنه «تتبع خواص تراكيب الكلام فى الإفادة وما يتصل بها من الاستحسان وغيره - ليحترز بالوقوف عليها عن الخطأ فى تطبيق الكلام على ما يقتضى الحال ذكره».

ولقد كان هذا تثبيتا من السكاكى لمصطلح «المعانى» الذى اختاره الزمخشرى. وهذا التثبيت تبعه عند السكاكى، عد لمسائل هذا العمل التى تدرس فيه، وذكر لقواعد كل منها وتعريف بأمثلتها وشواهدها. وهذا التجديد والتعريف والاستشهاد عند السكاكى أصبح محورا ومرجعا لكل الدراسات البلاغية التى تبعته حتى الآن. فقد لحق الجمود بالدراسات الأدبية عامة ومنها البلاغية وسيطر عليها التقليد. وأصبحت كتب البلاغة كلها تدور حول كتاب المفتاح للسكاكى - تلخيصا أو شرحا أو بسطا أو إيجازا. مع أن كتاب السكاكى نفسه، خلا من روح التذوق الأدبى الجميلة التى كانت توجد عند عبد القاهر وعند الزمخشرى.

مصطلح المعانى إذن ابتكره الزمخشرى، وعرفه السكاكى، ودرس مسائله من قبلهما عبد القاهر دون استعمال للمصطلح أو تعريف له. وكان محور ما دارت عليه مسائل هذا العلم عندهم جميعا هو تتبع خواص تراكيب الكلام، أى تتبع خواص الجملة والجُمَل.

فما الذى ندرسه من خواص التراكيب فى البلاغة؟ وما المراد بكلمة المعانى؟ وأى لون من المعانى يهتم به البلاغى؟

إن الجملة العربية لها كثير من الخواص .. وعلى قدر تعدد هذه الخواص، تتعدد فروع العلوم اللغوية التى تدرس الجملة .. وكثير من هذه الفروع يبحث عن المعنى بطريقة أو بأخرى..

فهنالك فرع يبحث عن المعنى المعجمى للكلمة عن دلالتها القاموسية فى أصل اللغة وهذا هو الفرع الأول الذى نستعين به فى فهم النص اللغوى، ولنفترض مثلا أننا نقف لتحليل قول الله تعالى: «جاء الحق وزهق الباطل، إن الباطل كان زهوقا» فإننا سنجد أنفسنا أمام كلمات – جاء – زهق – الحق – الباطل – وبالكشف عن دلالتها نكون قد أدركنا مدلول «المعانى» لهذه الكلمات، لكن هذه المعانى المعجمية ليست هى المقصودة بالبحث تحت هذا الفرع البلاغى.

وهنالك فرع لغوى يبحث فى بنية الكلمة وكيفية صياغتها فيوضح الصيغة والزمن والمعنى الذى تأخذه الكلمة تبعا لذلك، فجاء تدل على أن حدث المجيء حدث فى زمن مضى فيتحدد المعنى على أساس ذلك، وكلمة زهوق مثلا التى تدل صيغتها على أنها تعنى المبالغة مقصود بها إثبات الحدث مع المبالغة، وهذا الفرع الذى يبحث فى البنية وما تدل عليه يسمى الصرف وهو كذلك يسهم فى توضيح المعنى، لكن هذه المعانى الصرفية ليست هى المقصودة بكلمة علم المعانى.

وهنالك المعالجة النحوية – بالمعنى السائد لمثل هذا التركيب، وأقصد البحث فى شكل أو آخر الكلمات بناء على تحديد موقعها من الجملة وهذا الإعراب هو فرع المعنى الوظيفى كما يقولون، فنحن حين نرفع كلمة الحق، فإننا نحكم عليها بأن معناها الفاعلية التى حدث منها المجيء وحين ننصب كلمة الباطل فإننا نحكم عليها بأنها وضعت موضع المسند إليه أو المحكوم عليه، لأنها اسم لأن، واسم أن يقع موقع المسند إليه.

ولكن هذه المناقشة النحوية – بهذا المعنى الإعرابى السائد ليست هى المقصودة «بعلم المعانى».

بقى كذلك من جوانب دراسة التركيب، دراسة المعنى، أى الفكرة أو المضمون أو المحتوى الذى يمكن أن يفهمه السامع أو القارئ من النص الأدبى، وكثيرا ما دار النقاش فى المفاضلة بين المعنى من هذه الناحية وبين ما يقابله وهو اللفظ، فدار الحوار فى تاريخ النقد العربى، بين من عرفوا بأنصار اللفظ، ومن عرفوا بأصحاب المعنى، أصحاب المعنى يرون الأدب مثلا حكمة وخبرة وتجربة، ويفضلون ما اشتمل منه على ما يريدون حتى وإن لم يكن لفظه جميلا عذبا محكم التصوير، وأصحاب اللفظ يرون «المعانى مطروحة فى الطريق، يعرفها العربى والعجمى والبدوى والقروى وإنما الشأن فى إقامة الوزن – وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفى صحة الطبع وجود السبك» على حد تعبير الجاحظ. (١)

لكن هذه المناقشات الجادة التى دارت حول هذا الجانب من جوانب المعنى بين النقاد لم تكن هى الجانب المقصود لعلم المعانى البلاغى.

بقى جانب هام من جوانب دراسة المعنى، وهو جانب جمالى، يمكن أن يطلق عليه «المعنى النفسى» وهو ما اهتدى إليه فى تاريخ الدراسات البلاغية العلامة عبد القاهر الجرجانى، وأقام على أساسه بحوث علم المعانى، وهو كما يقول عبد القاهر «ترتيب المعانى فى النفس، ثم النطق بالألفاظ على حذوها (٢)» وإحداث هذا التوافق، بين المعانى النفسية والتراكيب الدالة عليها لا يتم إلا بمعرفة عميقة للوظائف النحوية لأدوات النفى، أو أدوات الشرط أو أدوات النداء أو الاستفهام، وما يمكن أن يحدثه وضع أداة مكان أداة من تغيير فى المعنى، وكذلك ندرك أثر نوعية الكلمة وموقعيتها فى المعنى – فالكلمة المُعَرَّفة غير الكلمة المنكرة، والمعارف كذلك متفاوتة القيمة الدلالية فليس معنى الضمير مساويا لمعنى الموصول أو الإشارة .... وهكذا. والموقعية كذلك لها أثر فى المعنى – فتأخير الكلمة أو تقديمها أو توسيطها ذو أثر فى إعطاء مدلول خاص لمعناها.

هذه العلاقة بين المعنى النفسى والوسائل النحوية التى تؤديه هى العلاقة التى اهتدى إليها صاحب نظرية علم المعانى وأطلق على هذه العلاقة اسم «نظرية النظم».

---

(١) الحيوان، الجزء الثانى، ص ١٣١.
(٢) دلائل الإعجاز، ص ٤١.

«نظريـة النـظم»

تطور الفكرة قبل عبد القاهر:

إذا كان عبد القاهر هو صاحب نظرية النظم التى ينبنى عليها علم المعانى فى الدراسات البلاغية، فليس هو مبتكر القول فى النظم، بل إن هناك جهودا سابقة عليه لعلماء دارسين قرأهم عبد القاهر دون ريب، وأفاد مما قدموه، وكان هذا الذى قدموه خطوات فى طريق إكمال هذا الاتجاه.

ولكننا قبل أن نعرض فى إيجاز الخطوات السابقة عليه فى مجال «النظم» نبادر فنقول: إن جهد عبد القاهر، لم يكن فحسب جهد الذى قرأ، وجمع، ولكنه جهد مبتكر لنظرية متكاملة مفصلة فى حين أن سابقيه كانت نظراتهم جزئية أو مجملة.

ولكى نتبين المسار الذى اتخذته تلك الخطوات، فإننا نقول أن البحث عن سر الإعجاز القرآنى يقف وراء كثير من الدراسات البلاغية الأخرى، بل ويكاد يكون محورا للدراسات العربيةكلها.

ولقد كان القرآن معجزا بأسلوبه وبيانه، متحديا للعرب الفصحاء البلغاء أن يأتوا بسورة واحدة من مثله، وأن يدعوا معهم شركاءهم من دون الله، وهم لا محالة عاجزون، ولقد عجز العرب حقيقة فى مجال هذا التحدى، وكان أوضح مظاهر عجزهم هو اللجوء إلى السيف فى محاربة الكلمة اعترافا بأن كلامهم لا يستطيع وحده أن يواجه الكلام القرآنى.

ولقد كان العربى يفهم إعجاز القرآن، بفطرته ولغته السليقة التى لا يحتاج معها إلى معلم كى يدله على مواطن الحسن فيها، ولكن سرعة انتشار الإسلام داخل الجزيرة العربية وخارجها، وبين الشعوب غير العربية، والتى كانت لها لغات وحضارات أخرى طوتها الحضارة الإسلامية واللغة العربية، هذه السرعة ... أوجدت وضعا جديدا، فقد وجد بين المسلمين شعوب لا تعرف العربية إلا بالتعليم، وهى بالتالى لا يمكن أن تدرك بالسليقة مواطن الحسن فيها، وجوانب الإعجاز فى كتابها المقدس.

ومن ثم بدأ الدارسون من العلماء، البحث عن تفسير الإعجاز القرآنى، وفى مثل هذا المناخ عادة، تتعدد وجهات النظر فى تفسير الظاهرة الواحدة، ومن الأفكار التى ظهرت فى هذا المجال فكرة تفسر الإعجاز القرآنى بما أسموه «الصرفة» ويعنون بها أن الله قد صرف قلوب العرب، عن الإتيان بمثل هذا القرآن. ولكن العرب لو تركوا وشأنهم لأمكنهم الاتيان بكلام يساويه بلاغة وفصاحة، وممن نادوا بهذا الرأى إبراهيم بن سيار النظام، الذى يفسر الإعجاز بأنه «من حيث الإخبار عن الأمور الماضية، والآتية، ومن جهة صرف الدواعى عن المعارضة ومنع العرب عن الاهتمام به، جبرا وتعجيزا، حتى لو خلاهم لكانوا قادرين على أن يأتوا بسورة من مثله بلاغة وفصاحة. [(١)]

ولم يكن من الممكن قبول هذا الرأى الذى لا يرجع إعجاز القرآن إلى خصائص ذاتية فيه، بل هو يسلب أسلوبه ميزة التفوق والتفرد، على الأساليب العربية، ومن هنا تصدى علماء آخرون للبحث عن خصائص الإعجاز فى الأسلوب القرآنى ذاته، وبرزت فكرة النظم بمعنى النسق الخاص فى التعبير، والطريقة المتميزة فى التراكيب، برزت هذه الفكرة عند الجاحظ (المتوفى سنة ٢٥٦هـ) كتفسير لسر الإعجاز القرآنى. يقول الجاحظ «وفرق ما بين نظم القرآن، ونظم سائر الكلام وتأليفه، فليس يعرف فروق النظر، واختلاف البحث، إلا من عرف القصيد من الرجز، والمزاوج من المنثور، والخطب من الرسائل، وحتى يعرف العجز العارض الذى يجوز ارتفاعه. من العجز الذى هو صفة فى الذات، فإذا عرف صنوف التأليف، عرف مباينة نظم القرآن لسائر الكلام. [(٢)]

ويكرر الجاحظ هذا المعنى مرة أخرى فى كتاب الحيوان، حين يقول «فى كتابه المنزل الذى يدلنا على أنه صدق، نظمه البديع الذى لا يقدر على مثله العباد».

ولكن الجاحظ صاحب مصطلح «النظم» وأول من تحدث فيه لم يقدم تفسيرا واضحا. لهذا المصطلح، وإنما يفهم هذا المصطلح عنده، فى إطار مذهبه الأدبى، الذى يهتم بالصياغة والألفاظ ويجعل لهما المحل الأول، ويناقش طريقة الاختيار المثلى لبعض الألفاظ على بعضها الآخر، وكيف أن المعجم القرآنى بلغ فى ذلك درجة دقيقة فى التفريق بين الألفاظ، فلفظ المطر والغيث معناهما واحد، ولكن القرآن يستعمل أولهما فى مواضع العقاب، والثانى فى

---

(١) الملل والنحل للشهرستانى على هامش كتاب الفصل لابن حزم، ص١ : ٦٤.
(٢) كتاب العثمانية للجاحظ ص ١٦.

مواضع الرحمة، وهنالك ألفاظ متآلفة فى القرآن إذا ذكرت إحداها، ذكرت الثانية مثل: «الصلاة والزكاة»، و«الجوع والخوف»، و«الجنة والنار»، و«الرغبة والرهبة»، و«المهاجرين والأنصار»، و«الجن والإنس». (١)

فالجاحظ إذن يستعمل مصطلح النظم، بمعنى حسن اختيار اللفظة المفردة اختيارا موسيقيا يقوم غلى سلامة جرسها، واختيارا معجميا يقوم على ألفتها، واختيارا إيحائيا، يقوم على الظلال التى يمكن أن يتركها استعمال الكلمة فى النفس، وكذلك حسن التناسق بين الكلمات المتجاورة تآلفا وتناسبا، وإذا أضيف هذا إلى آراء الجاحظ المتناثرة، فى كتابيه البيان والتبيين والحيوان عن مفهوم الإيجاز والاطناب واستحسان أن تكون بعض الأجناس الأدبية كالقصص والمواعظ مطولة، وبعضها الآخر كالرسائل موجزا، وإلى أن بعض المواقف التى تقتضى الشرح والتفصيل يستحب فيها التطويل، وبعضها الآخر يستحب فيها التركيز، وإشارته إلى الفرق فى الأسلوب القرآنى بين أن يخاطب الله العرب فيوجز وأنه يخاطب اليهود وهم ليسوا على مستوى العرب فصاحة فيطيل ... إذا أضفنا هذا كله عرفنا أين موضع مصطلح «النظم» من نظرية الجاحظ فى التعبير الأدبى ... ولكن الجاحظ إلى جانب ذلك يقلل من قيمة المعنى ويعلن فى رأيه المشهور أن «المعانى مطروحة فى الطريق» وذلك جعل الجاحظ يعد دائما من أصحاب اللفظ فى تاريخ النقد والبلاغة.

وإذا كان الجاحظ قد أشار إلى وجود «النظم فى القرآن» وألقى بعض الضوء على جوانبه، فإن القضية بعد ذلك أصبحت موضع نقاش بين العلماء عامة، ودارسى الإعجاز القرآنى على نحو خاص، وظهرت اتجاهات تناقش الجانب البلاغى من إعجاز القرآن، وتحاول أن ترد هذه البلاغة إلى أسس ومعايير ثابتة، ومن أشهر من تناول مصطلح النظم بين هؤلاء الدارسين، أبو بكر الباقلانى المتوفى سنة ٤٠٣هـ، صاحب كتاب إعجاز القرآن.

ولقد أقام الباقلانى الإعجاز على دعائم ثلاث هى، حديث القرآن عن المغيبات والنبوءة بأحداث وقعت بعد ذلك، وحديثه عن أخبار الأمم السابقة، وتفصيل ذلك من خلال قصص الأنبياء، ومطابقة ذلك للواقع ولما روته الكتب السماوية، مع أن الرسول كان أميا لايقرأ ولا يكتب، ولم يتلق علما على معلم، وثالث الأمور بلاغة القرآن.. وهو يتحدث عن بلاغة القرآن، فيقول «إنه بديع النظم عجيب التأليف متناه فى البلاغة إلى الحد الذى يعلم عجز الخلق عنه»، وحين يحاول الباقلانى تفسير «النظم القرآنى» يدير حديثه حول مخالفة

(١) انظر البيان والتبيين ١ : ٢٢.

الأسلوب القرآنى لسائر الأساليب العربية البليغة، من شعر ونثر وسجع أو مرسل وحتى عن الحديث النبوى.

ويناقش ما انتهى إليه علماء عصره والسابقون عليه، من قواعد بلاغية تقاس بها جودة الكلام – ومن تفضيل شعراء فحول، لا يؤخذ عليهم كثير من التقصير والملاحظة فيما يقولون، ويرى أن هذه القواعد وأولئك الشعراء، لا يبلغون فى شعرهم وبلاغتهم ذلك النمط العالى من النظم القرآنى.

وأشهر النظريات البلاغية التى ناقشها الباقلانى، نظرية «البديع» الذى كثر استخدامه عند شعراء التجديد فى العصر العباسى الأول، من أمثال بشار وأبى تمام وأبى نواس ومسلم بن الوليد، أولئك الذين كانوا يكثرون من التعمد فى بناء الاستعارة المكنية، والطباق، والجناس وَرَدِ الأعجاز على الصدور، وغير ذلك من الوجوه البلاغية البديعية، أى الجديدة المستحدثة.

ولقد ناقش أولئك من قبل ابن المعتز فى كتابه البديع، وناقشهم كذلك أبو هلال فى الصناعتين وغير هذين من البلاغيين والنقاد كالآمدى فى الموازنة وقدامة فى نقد الشعر. ولكن الباقلانى يناقش وجوه البديع هنا من زاوية خاصة، وهى: هل تصلح هذه الوجوه تفسيرا لسر الإعجاز القرآنى، وفى هذا المجال يقول الباقلانى «ووجوه البديع كثيرة جدا.. وقد قدر مقدرون أنه يمكن استفادة إعجاز القرآن من هذه الأبواب التى نقلناها. وإن ذلك مما يمكن الاستدلال به عليه. وليس كذلك عندنا لأن هذه الوجوه إذا وقع التنبيه عليها، أمكن التوصل إليها بالتدريب والتعود والتصنع لها ... أما شأو نظم القرآن فليس له مثال يحتذى عليه ولا إمام يقتدى به، ولا يصح وقوع مثله اتفاقا.[(١)]

ومن النظريات التى ناقشها الباقلانى، نظرية الشعر عامة؛ لكى يثبت أن القرآن ليس بشعر، وكذلك السجع ليثبت أن الفواصل القرآنية مختلفة عن السجع، وكذلك ناقش شعر امرئ القيس أشهر شعراء الجاهلية والبحترى أقوى الشعراء المحدثين ديباجة وإحكام نسج، ليثبت أن شعر هذين الشاعرين المجمع على تقديمها، يدخله التفاوت، فبعضه قوى وبعضه ضعيف ويدخله الحشو والركاكة، وناقش كذلك نثر الجاحظ سيد الكتاب، فبين أن عناصر الجمال فيه تأتيه أحيانا مما يقتبسه من أقوال سواه، وهو يريد من خلال ذلك جميعا أن

---

(١) إعجاز القرآن للباقلانى، تحقيق السيد أحمد صقر، ص ٣٤.

يثبت أن جمال نظم القرآن لا يلحقه جمال بلاغى آخر، وأن القرآن هو النص العربى الوحيد الذى لا يأتى بين أجزائه تفاوت فى جمال النظم فعناصر الجمال موجودة فى كل آياته، قصصا وتشريعا ووعدا ووعيدا، على حين أن كلام البشر لو جَمُل مرة، فإن الجمال لا يلزم كل أجزائه.

ولكن الباقلانى رغم تخصيصه كتابا للإعجاز القرآنى، ورغم أن الجانب البلاغى من الإعجاز عنده يقوم على فكرة النظم، فإنه لم يوضح لنا ماذا يريد بفكرة النظم تماما فقد ظلت الفكرة عنده غامضة غير محددة، ولقد يلاحظ عليه حقيقة أنه تحدث عن خصائص الأسلوب غير القرآنى، أكثر مما تحدث عن الأسلوب القرآنى ذاته، ذلك أنه فى مجال إثبات مخالفة الأسلوب القرآنى لغيره من الأساليب تناول خصائص الشعر والنثر مسجوعا أو مرسلا، ولكنه حين تناول النظم القرآنى، لم يستطع تبين خصائصه الأسلوبية إلا على سبيل المغايرة. وواضح من مناقشة الباقلانى أن النظم خاصة بلاغية لا تدخل فى أجناس الأدب المختلفة شعرا ونثرا، ولكنها تختص بالإعجاز القرآنى.

إن عدم التحديد الدقيق لمصطلح النظم عند الباقلانى جعل هذا المصطلح يفهم فهما خاطئا، ومن ثم يرفض قيام نظرية الإعجاز على أساسه عند بعض معاصرى الباقلانى، وربما ساعد على ذلك الجو المذهبى الذى كانت تدور فيه مناقشات العلماء، حول بعض القضايا الدينية، فالباقلانى كان ينتمى إلى مذهب الأشاعرة فى علم الكلام وكان الطرف المقابل لهؤلاء هم جماعة المعتزلة الذين كان منهم أبو هاشم الجبائى. الذى حدد رأيه فى قضية الإعجاز فيما نقله عنه تلميذه القاضى عبد الجبار فى كتابه المغنى إذ يقول:

«قال شيخنا أبو هاشم: إنما يكون الكلام فصيحا لجزالة لفظه وحسن معناه ولابد من اعتبار الأمرين، لأنه لو كان جزل اللفظ ركيك المعنى لم يعد فصيحا، فإذن يجب أن يكون جامعا لهذين الأمرين. وليست فصاحة الكلام بأن يكون له نظم مخصوص، لأن الخطيب عندهم قد يكون أفصح من الشاعر، والنُّظم تختلف إذا أريد بالنظم اختلاف الطريقة وقد يكون النظم واحدا، وتقع المزية فى الفصاحة، فالمعتبر ما ذكرنا؛ لأنه الذى يتبين فى كل نظم وكل طريقة وإنما يختص النظم بأن يقع لبعض الفصحاء، يسبق إليه، ثم يساويه فيه غيره من الفصحاء، فيساويه فى ذلك النظم ومن يفضل عليه يفضله فى ذلك النظم». (١)

(١) المغنى فى أبواب التوحيد والعدل للقاضى عبد الجبار جـ ١٦ ص١٩٧ وما بعدها.

فأبو هاشم يعتبر أن العناصر التى يؤخذ بها فى الحكم ببلاغة النص الأدبى، إنما تتمثل فى عنصرى اللفظ والمعنى، وليس هناك شىء ثالث يسمى النظم، ويفهم الجبائى النظم بأنه الطريقة العامة للكتابة فى جنس من الأجناس الأدبية كالشعر والخطابة مثلا، فطريقة صياغة الشعر، ومجيئه على نحو معين من الوزن والقافية واتساق الألفاظ فيه بطريقة خاصة، وتتابع أغراض هذه الطريقة يسميها الجبائى نظم الشعر، وللخطابة نظم آخر هو الطريقة العامة لبناء أسلوبها، وترتيب طرق الإقناع داخلها وتلوين الكلام بسجع أو غيره.

وانطلاقا من هذا الفهم الخاص يرفض الجبائى أن يكون النظم سرا لتفسير الإعجاز القرآنى أو الفصاحة، ويرد الأمر إلى اللفظ والمعنى فقط.

إن النظم الذى كان يريد الباقلانى الإشارة إليه وعجز عن تحديده هو الملامح الخاصة للأسلوب، وطريقة بنائه وتركيبه، وسر الجمال فى وضع هذه الكلمة هنا، وتلك هناك، وفى مجىء الكلمة على هذا النحو معرفة أو منكرة أو فى مجرد ذكرها أو حذفها.

هذه الملامح الخاصة للتركيب، هى التى اهتدى إليها – قبل عبد القاهر تلميذ أبى هاشم الجبائى الذى أشرنا إليه، وهو القاضى أبو الحسن عبد الجبار الأسد أبادى، أحد أعلام المعتزلة المتوفى سنة ٤١٥هـ.

إن عبد الجبار لم يسم نظريته التى اهتدى إليها فى تفسير الفصاحة «النظم» ولكنه أطلق عليها «الضمّ» ولكن التسمية ليست كل شىء فقد رأينا الباقلانى أطلق كلمة النظم على اتجاه لم يستطع هو نفسه تبين حدوده ولا معرفة خصائصه.

اهتدى عبد الجبار فى فكرته إلى أن الفصاحة إنما مردها إلى حسن تنسيق الكلمات فى التركيب، وهو يقول «اعلم أن الفصاحة لا تظهر فى أفراد الكلم، وإنما تظهر فى الكلام بالضم على طريقة مخصوصة، ولابد مع الضم أن يكون لكل كلمة صفة وقد يجوز فى هذه الصفة أن تكون **بالمواضعة** التى تتناول الضم، وقد تكون **بالإعراب** الذى له مدخل فيه، وقد تكون **بالموقع** وليس لهذه الأقسام الثلاثة رابع لأنه إما أن تعتبر فيه الكلمة أو حركاتها أو موقعها ولابد من هذا الاعتبار فى كل كلمة، ثم لابد من اعتبار مثله فى الكلمات إذا انضم بعضها إلى بعض، لأنه قد يكون لها عند الانضمام صفة، وكذلك لكيفية إعرابها وحركاتها

وموقعها، فعلى هذا الوجه الذى ذكرناه، إنما تظهر مزية الفصاحة بهذه الوجوه دون ما عداها. (1)

وفى هذا النص يرى عبد الجبار أنه ليست هناك مزية للكلمة المفردة، فلا تظهر فيها الفصاحة، وإنما تظهر فى التركيب، وذلك التركيب لابد أن تلاحظ فيه الخصائص التالية:

المواضعة: ويقصد بها طريقة اختيار الكلمة من بنية معينة ومادة لغوية معينة، وما تتبع ذلك الاختيار من خصائص فى المعنى فاختيار الفعل الماضى غير المضارع غير الأمر فى الزمن والمعنى، واختيار اسم الفاعل غير اختيار الصفة المشبهة فى تحديد علاقة الصفة بصاحبها، واختيار صيغ المبالغة غير اختيار اسم الفاعل فى تحديد حجم الحدث .... وهكذا.

الموقعية: وهنا تدخل قضية التقديم والتأخير بما يمكن أن تشير إليه من اتجاهات فى المعنى النفسى عند صاحب التركيب، وما تشير إليه من اتجاهات فى العرف اللغوى من مشاركة المعنى لغير صاحبه أو اقتصاره عليه، وقضية القصر عن طريق التقديم من أوضح الأمثلة على ذلك كما سنناقش فيما بعد.

الإعراب: ويعنى به عبد الجبار معنى أعمق من مجرد الرفع والنصب والجر إنما يعنى به الوظائف النحوية، للكلمات التى تدخل تحت دائرة هذه العلامات، كالفاعلية والمفعولية والحالية والظرفية ... وهكذا.

ومراعاة هذه العناصر الثلاثة ومحاولة تبيين أثرها فى المعنى وتفاوت التراكيب الأدبية، تبعا لدقة الاختيار فى هذه العناصر، هذه المراعاة هى التى تحقق ما سماه عبد الجبار «الضم» .. وهذه العناصر، هى التى كان يحاول الوصول إليها الباقلانى فيما أسماه بالنظم ... وهى كذلك الخيوط الرئيسية التى أخذها عبد القاهر، وصنع منها نظرية بالغة الاكتمال والدقة فى تاريخ البلاغة العربية، وأصبحت مرتبطة باسمه، ومنها فصل علم المعانى، وهى «نظرية النظم».

(1) المرجع السابق ١٦ : ١٩٩، أنظر فى مناقشة النص د. كمال بشر: دراسات فى علم اللغة القسم الثانى ص ١٤٧، ود. شوقى ضيف، البلاغة تطور وتاريخ ص١١٦.

«نظرية النظم عند عبد القاهر»

انتهت هذه الجهود البلاغية إلى عبد القاهر - وكان قارئا نهما، كثير الاطلاع على ما كتبه أسلافه، ينظر فى ذلك التراث وينتقى من خلاله ما يساعد على إبراز فكرته، ويناقش فى تبصر العلماء ما لا يتفق ورأيه، وكل ذلك فى أمانة علمية، يشير إلى المصدر الذى أفاده، وينقل فى معظم الأحايين - النص مشفوعا به اسم الكتاب واسم مؤلفه وهى طريقة منهجية فى البحث.

وحين تناول عبد القاهر النظم أشار إلى أن هناك اتجاها عاما بين العلماء، يعرف للنظم مكانته «وقد علمت إطباق العلماء، على تعظيم شأن النظم وتفخيم قدره، والتنويه بذكره وإجماعهم على أن لا فضل مع عدمه، ولا قدر لكلام إذا هو لم يستقم له [1]» وهو يشير على نحو خاص إلى مجهودات علماء بأعيانهم فى هذا المقام، فهو ينقل عن الجاحظ فى أمر الإعجاز القرآنى .. قوله: «ولو أن رجلا قرأ على رجل من خطبائهم وبلغائهم سورة قصيرة أو طويلة، لتبين له فى نظامها ومخرجها من لفظها وطابعها أنه عاجز عن مثلها، ولو تحدى بها أبلغ العرب لأظهر عجزه عنها. [2]

وهو فى موضع آخر يشير إلى مصطلح «الضم» الذى تحدث عنه القاضى عبد الجبار فيقول عبد القاهر: «إنهم قالوا أن الفصاحة لا تظهر فى إفراد الكلمات، وإنما تظهرّ بالضم على طريقة مخصوصة [3] ... وإن كان عبد القاهر لم يذكر اسم عبد الجبار صراحة، ربما لاختلاف مذهبهما الدينى، فقد كان عبد الجبار من المعتزلة وعبد القاهر من الأشاعرة ولكنه مع ذلك ينقل رأيه محتفظا له بنفس الكلمات ومسجلا سبقه إلى إدراك خيوط الفكرة الأولى.

وإذا كان الباقلانى مثلا قد أدرك من قبل ضرورة وقوع المخالفة بين لون البلاغة القرآنية وبلاغة الكلام الآخر، ولم يستطع أن يحدد الملامح الخاصة للبلاغة القرآنية إلا بأن يقول أنها تخضع للنظم فقد انطلق عبد القاهر من هذه النقطة وعمقها، وينبغى أن نتذكر

---

(١) دلائل الإعجاز ص ٦٣.

(٢) السابق، ١٩٤.

(٣) السابق، ١٨٣، ٣٠١.

دائما أن عنوان كتاب عبد القاهر هو «دلائل الإعجاز» ومعنى ذلك أنه يبحث عن الملامح الخاصة بالإعجاز القرآنى، فنظريته تنطلق من هذه الفكرة أساسا وإن كانت لم تقتصر عليها أو لم تقف عندها وحدها كما سنرى.

ويتساءل عبد القاهر: ... ما الشىء الجديد الذى أتى به القرآن للأسلوب العربى، وما ذلك الشىء الذى عجز العرب عن أن يأتوا بمثله؟ لقد تحدى القرآن العرب. وهم أهل فصاحة - تحديا تدريجيا - عجزوا فى كل مراحله .. فتحداهم - أولا أن يأتوا بقرآن مثله وقال لهم: «لئن اجتمعت الإنس والجن على أن يأتوا بمثل هذا القرآن لا يأتون بمثله»، ثم أنقص المقدار المتحدى به «قل فأتوا بعشر سور من مثله» ثم أنقص المقدار مرة أخرى، «فأتوا بسورة من مثله» .... وهكذا كان العجز، مع أن القرآن كلام عربى مثل كلامهم الذى يقولونه، ويستعمل الحروف والألفاظ والجمل ذاتها.

فما هو الشىء الجديد إذن؟ لنأخذ مثلا قول الله تعالى «الحمد لله رب العالمين * الرحمن الرحيم * مالك يوم الدين * إياك نعبد وإياك نستعين» لنرى الشىء الجديد من الناحية اللغوية، الذى يخالف به هذا الكلام سائر كلام العرب.

ليس هناك جديد فى حروف هذه الكلمات فجميعها تقع فى إطار حروف المعجم الثمانية والعشرين، ولقد كان العرب يستعملون الحروف ذاتها فى بناء كلماتهم، ولعل ذلك ما دعا القرآن إلى أن يورد فى بعض أوائل السور مجموعة من الحروف متفرقة، لا معنى محددا لها فى تجميعها مثل: «آلم»، و«كهيعص»، و«حم» وجعل هذه الحروف تنطق مستقلة، فنحن ننطق «آلم» ألف لام، ميم وننطق «حم» حا، ميم، وهكذا، وتلك كانت إشارة من القرآن إلى أن حروفه هى نفس الحروف التى يستعملونها فى كلامهم العادى، ومع ذلك فهم عاجزون عن قبول التحدى والإتيان بمثله.

إذن ليست الحروف هى الشىء الجديد، ولا يمكن أن تكون سرا بلاغيا للإعجاز، وكذلك ليست الألفاظ هى سر بلاغة القرآن، لأنها ليست جديدة على العرب، فهم يعرفون من قبل ذلك كلمات الحمد، والله، ورب، والعالمين، ومالك، ويوم .... إلخ.

ويستعملون الألفاظ فى نفس معانيها المرادة منها فى الاستعمال القرآنى، فيما عدا تغييرات طفيفة فى بعض المصطلحات التى استحدثها القرآن، مثل الصلاة والزكاة والصيام وغير ذلك، فالقرآن إذن لم يأت بجديد فى ألفاظه ولا فى مدلولات تلك الألفاظ، وإذا كان

بعض البلاغيين والنقاد السابقين على عبد القاهر قد جعلوا للألفاظ شأنا كبيرا فى تحقيق بلاغة الكلام، فإن عبد القاهر، يرفض بشدة تلك الفكرة ويقف محاربا أن يكون للألفاظ شأن كبير فى الصياغة الأدبية، وعنده أن الألفاظ تابعة للمعانى وأنه «لا يتصور أن تعرف للفظ موضعا من غير أن تعرف معناه، ولا أن تتوخى فى الألفاظ من حيث هى ألفاظ ترتيبا ونظما، وإنك تتوخى الترتيب فى المعانى، وتُعمل الفكر هناك، فإذا تم لك ذلك أتبعتها الألفاظ وقفوت بها آثارها، وإنك إذا فرغت من ترتيب المعانى فى نفسك لم تحتج إلى أن تستأنف فكرا فى ترتيب الألفاظ بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم للمعانى، وتابعة لها، ولاحقة بها، وإن العلم بمواقع المعانى فى النفس، علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها فى النطق. [1]

وعبد القاهر يلح على تأكيد رأيه فى اللفظ وقيمته البلاغية فى مواضع كثيرة من كتابيه دلائل الإعجاز [2] وأسرار البلاغة، وهو إلحاح يدعونا إلى التساؤل عن سر هذا الموقف المتشدد من عبد القاهر، والذى يعارض به الجاحظ، وقد تتلمذ عبد القاهر على كتبه وكان كثير الإعجاب بها والإشارة إليها.

ولعل السر يكمن فى نظرة عبد القاهر إلى العنصر الذى ينبغى أن يفرق به بين النص الأدبى وغيره، وعند عبد القاهر، أن هذا العنصر هو الفكر بالدرجة الأولى، أو فلنقل طريقة بناء الفكر وترتيبها وإخراجها، وعبد القاهر هنا، يجعل البلاغة صناعة الفكر العميق، لا صناعة الذى يعرف بعض القشور اللفظية، والبلاغة التى ترجع إلى الفكر أكثر من اللفظ تجعل لغتها عالمية، يستمتع بها أصحاب اللغات الأخرى حين تترجم إليهم فلن يستمتع الفارسى مثلا بنص عربى يترجم إليه إذا كان كل ما يميزه هو مجموعة من الألفاظ العربية الجميلة، لأننا لا يمكن أن ننقل جمال هذه الألفاظ فى الترجمة، وإنما يستمتع حين يكون النص ذا قيمة فكرية. [3]

ولعل من دوافع عبد القاهر، إلى اعتناق هذه الفكرة والدفاع عنها رغبته فى أن يحس الموالى - وهم المسلمون الذين ليسوا من أصل عربى وعبد القاهر واحد منهم - أن يحس هؤلاء أن البلاغة ليست مقصورة على العرب والأعراب الذين تعلموا اللغة من آبائهم وأمهاتهم، أو أتقنوها فى قبائل البادية، وإنما البلاغة وحسن الأداء اللغوى فكر يستطيع أن

---

(١) السابق ص ٤٤.

(٢) انظر على سبيل المثال فى دلائل الإعجاز ص ٤١، ٤٣، ٤٤، ١٩٢، ١٩٤، ١٩٦، ٣٠٣.

(٣) أسرار البلاغة ص ٤٠.

يتقنه المولى، كما يستطيع أن يتقنه العربى، وتستطيع أن تدركه الأجيال اللاحقة التى تدرك العربية بالتعليم كأجيالنا نحن الآن كما أدركته الأجيال السابقة التى أدركت العربية بالتلقى والسليقة، «إنك تجد كثيرا ممن يتكلم فى شأن البلاغة إذا ذكر أن للعرب الفضل والمزية فى حسن النظم والتأليف وأن لها فى ذلك شأنا لا يبلغه الدخلاء فى كلامهم والمولدون يجعل يعلل ذلك بأن يقول لا غَرو، فإن اللغة لهم بالطبع ولنا بالتكلف، ولن يبلغ الدخيل فى اللغات والألسنة مبلغ من نشأ عليها وبدئ من أول خلقه بها وأشباه هذا مما يوهم أن المزية أتتهم من جانب العلم باللغة وهو خطأ عظيم وغلط منكر يفضى بقائله إلى رفع الإعجاز من حيث لايعلم.[1]

وإذن فعبد القاهر يرى أن الألفاظ – من حيث هى ألفاظ – لا توجب إعجازا للقرآن لأنها ليست جديدة على العرب بصورتها تلك ولأنها كذلك ليست صاحبة المكانة الأولى فى إعطاء القيمة الأدبية للنص الأدبى، وبهذا لا يمكن أن يعد عبد القاهر من أصحاب اللفظ وأنصاره فى تاريخ البلاغة العربية، على أنه كذلك لا يمكن أن يعد من أصحاب المعنى المقابلين لأولئك، ذلك أن المعنى بالمفهوم المقابل للفظ، ليس جديدا، على اللغة، فكلمة «الحمد لله رب العالمين» مثلا ليس معناها جديدا، فالعربى كان يعبر عن هذا المعنى بطريقة أو بأخرى وهو يستطيع لو تحديته أن يأتى بمعنى مماثل فيقول إننا نحمد إلهنا رب الكون وما فيه، مثلا. ولكن القضية ليست قضية المعنى بهذه الطريقة فعبد القاهر فى مجال حديثه عن بلاغة الشعر – يهاجم أصحاب المعنى بهذا المفهوم هجوما قاسيا ويقول: «واعلم أن الداء الدّوِى، والذى أعيا أمره فى هذا الباب غلط من قدم الشعر بمعناه .. فأنت تراه لا يقدم شعرا حتى يكون قد أودع حكمة وأدبا واشتمل على تشبيه غريب ومعنى نادر ... واعلم أنّا – وإن كنا إذا اتبعنا العرف والعادة وما يهجس فى الضمير وما عليه العامة – أرانا ذلك أن الصواب معهم وأن التعويل ينبغى أن يكون على المعنى ... فإن الأمر بالضد إذا جئنا إلى الحقائق وإلى ما عليه المحصلون.[2]

وإذا كان إعجاز النص أو فصاحته لا تأتى من قبل حروفه، ولا ألفاظه ولا معانيه، بالمفهوم السائد لكلمة المعنى فى المناقشات النقدية السابقة على عبد القاهر، فمن أين يأتى الإعجاز إذن؟

---

(١) دلائل الإعجاز ١٩٢، ٣٠٣.

(٢) السابق: ١٩٤.

إن عبد القاهر يتبع بقية عناصر النص التى يتوقع أن يأتى الإعجاز أو الفصاحة من قبلها وينبغى أن نتذكر أن نفى عبد القاهر لصفة الإعجاز عن هذه العناصر، ليس معناه خلوها من الفصاحة، ولا من كونها عناصر داخلة فى تكوين جمال النص، وإنما معناه أن هذه - العناصر التى ذكرناها - الحروف والألفاظ والمعانى، تلك والتى سوف سيجىء ذكرها - لا تصلح وحدها أن تتخذ أساسا لتفسير الإعجاز لأنه ليس من بينها عنصر جديد على لغة العرب لم تألفه من قبل أولا يمكن تقليده.

من بين هذه العناصر، تركيب حركات الكلام وسكناته، أو ما يمكن أن يسمى الإيقاع العام للجمل، وحقيقة تميز القرآن بنوع من الإيقاع، يتمثل فى الآيات التى تأتى أحيانا منتهية بفواصل متشابهة فى الحرف الأخير أو متقاربة وذلك كفواصل سورة الفاتحة مثلا والتى تنتهى جميعا بحرف النون أو الميم وهما حرفان متقاربان إلى حد كبير، وكسورة الرحمن التى تنتهى فواصل آياتها بحرف النون، وأحيانا تتشابه نهايات فواصل بعض الآيات المتتالية دون أن يمتد ذلك إلى بقية آيات السورة، وكذلك تتشابه الآيات أحيانا فى حجمها، وذلك النوع من الإيقاع أو ترتيب الحركات والسكنات والحروف، هو ما فهمه الجبائى على أنه النظم، وقد سبق أن قلنا إن هذا الفهم غير دقيق. وعبد القاهر يرى أن هذا الإيقاع ليس جديدا على اللغة، فقد عرفته من قبل فى نظام السجع وفى نظام القوافى الشعرية - وتلك كلها ألوان من ترتيب الكلام مألوفة يختص كل جنس أدبى بلون منها، ولا يصلح مثل ذلك الإيقاع تفسيرا للإعجاز، ودليل ذلك أن بعض الكذابين الذين ادعوا أنهم أنبياء حينما حاولوا تقليد القرآن لجأوا إلى إيقاعه محاولين بناء كلام على نفس الإيقاع فجاء حديثهم غاية فى الحماقة، من مثل قول مسيلمة «إنا أعطيناك الجواهر - فصل لربك وجاهر» مقلدا إيقاع قوله تعالى: «إنا أعطيناك الكوثر * فصل لربك وانحر». (١)

ومن العناصر التى يمكن أن يتوهم أن لها علاقة بفصاحة النص أو إعجازه، الغرابة وخفة الحركات.

ولا يمكن أن تكون الغرابة سببا للإعجاز؛ لأن القرآن لا يُكثر من الغريب فلقد تمر السورة الطويلة ليس فيها كلمة غريبة على الآذان، والكلمات التى عدت من هذا النوع فى القرآن محدودة جدا، ولو كان الأمر أمر تحد بالغريب، لكان من الممكن أن يدخل العرب فى سباق من هذا اللون، فالكلمات الغريبة المهجورة يمكن البحث عنها وتكلفها، فإذا تحديت

(١) السابق: ٢٩٦.

واحدا للإتيان بكلمة غريبة تدل على معنى الطول مثلا، فقلت «الشوقب» لقال «الشوذب» ولو قلت: «اللاحق» لقال «اللاسق» مثلا، وكلها كلمات غريبة موجودة فى اللغة وإن كانت غير مستعملة، ويضاف إلى ذلك إن العرف العام ينفر من استعمال الغريب فى القول ويحب السهولة والإفهام.(١)

أما أن القرآن خفيف النطق على اللسان، ومن أجل ذلك كان معجزا فإن هذه دعوى لا تقف على أقدامها، لأن كلام العامة والسوقة سهل بطبعه على اللسان، فكان ينبغى أن يكون فصيحا أو معجزا بهذا المنطق، ولو كان الأمر يرجع إلى خفة الحركات، لعمدنا إلى حركة الفتحة مثلا، وهى أخف من حركتى الكسرة والضمة، فحولنا الكلام كله إلى حركات مفتوحة فبدلا من أن نقول الحمد لله بضم آخر الكلمة الأولى وكسر آخر الثانية، نقول الحمد لله بفتح آخر الكلمتين حتى يتحقق فى الكلمات معنى الخفة مثلا، وواضح أن تلك محاولة ساذجة تسىء إلى الكلام بدلا من أن تجعله فصيحا . (٢)

هذه عناصر ستة، وقفنا أمامها فى مواضع متفرقة من كتابات عبد القاهر وهى الحروف، والألفاظ، المعانى، الإيقاع العام، الغرابة، والخفة، وقد رأينا أن عبد القاهر لا يرى أيا من هذه العناصر جميعا يصلح مقياسا يفسر الإعجاز على أساسه، ذلك لأنها مع دورها الذى لا ينكر فى بناء فصاحة الكلام، ليست شيئا استحدثه القرآن على طريقة التعبير عند العرب، وإنما هى أشياء كانوا يعرفونها، ويمكنهم أن يأتوا بمثلها فلا ينبغى أن يتحدوا بها.

وعبد القاهر بعد أن يناقش هذه العناصر جميعا ويردها ينتهى إلى ما يراه سببا بلاغيا للإعجاز فيقول: «وإذا امتنع ذلك لم يبق إلا أن يكون (الإعجاز) فى النظم والتأليف لأنه ليس من بعد ما أبطلنا أن يكون فيه إلا النظم». (٣)

فماذا يريد عبد القاهر بفكرة النظم؟ وما مكان هذه العناصر السابقة منها؟ إن عبد القاهر كان يربط بين البلاغة باعتبارها فنا قوليا - وبين بقية الفنون الجميلة الأخرى - مثل فن الرسم والنحت والتصوير، والنقش، وتشكيل المعادن، تلك جميعا كانت ألوانا من الفنون شائعة فى البيئة التى عاش فيها عبد القاهر، ورأى من خلالها دقة ما يمكن أن يقوم به الفنان فى هذه الفنون وهو يشكل مادته الخام التى توجد أمامه حتى أنه يهبها وجودا

(١) السابق: ٣٠٤.
(٢) السابق: ٣٠٠.
(٣) السابق: ٣٠٠.

جديدا، فقد يتناول اثنان قطعة من حجر التماثيل، فيشكل واحد منهما من قطعته تمثالا رائع الدقة والجمال يكاد ينطق بالمعانى التى أودعها الفنان فيه على حين يترك الآخر قطعته كتلة صماء من الحجر لا تكاد تعبر عن شيء. وفى هذه الحالة فإن هناك فارقا كبيرا بين الصورتين اللتين انتهت إليهما قطعتا الحجر المتشابهتان مع أنهما فى الأصل من مادة واحدة.

رأى عبد القادر أن الفن البلاغى يمكن أن يتم فيه التشكيل والتعبير على نفس المستوى، فيصاغ النصان الأدبيان من مادة لغوية متقاربة، ومع ذلك ينتهى النصان إلى أن يكون أحدهما بليغا معجزا ويظل الآخر فى وضع دونه حتى يظن أنهما ليسا من مادة واحدة والفرق بين الأمرين هو قوة الإحكام والتماسك فى واحد منهما دون الآخر، ومن هنا فقد أكثر عبد القاهر من المقارنة بين الفن القولى وسائر الفنون الجميلة الأخرى، يقول: «وأما نظم الكَلِم، فإنك تقتفى فى نظمها آثار المعانى، وترتيبها على حسب ترتيب المعانى فى النفس، فهو إذن نظم يَعتبر فيه حال المتقدم بعضه مع بعض، وكذلك كان عندهم نظيرا للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشى والتحبير وما أشبه ذلك مما يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض حتى يكون لِوَضع كل حيث وضع علة تقتضى كونه هناك، وحتى لو وضع فى مكان غيره لم يصلح». [1] ويقول فى موضع آخر: «وإنما سبيل هذه المعانى سبيل الأصباغ التى تعمل منها الصور والنقوش، فكما أنك ترى الرجل قد تهدَّى فى الأصباغ التى عمل منها الصورة والنقش فى ثوبه الذى نسج إلى ضرب من التخير والتدبر فى أنفس الأصباغ وفى مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها إلى ما لم يهتد إليه صاحبه فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب وصورته أغرب، كذلك حال الشاعر والشاعر فى توخيهما معانى النحو ووجوهه التى هى محصول النظم» [2]. والواضح أن المقارنة بين الفن القولى والفنون الجميلة قديمة فى النقد الأدبى منذ أشار إليها أرسطو فى صدد عرضه لنظرية المحاكاة، كذلك ألمح لها بعض النقاد العرب قبل عبد القاهر مثل الجاحظ وقدامة [3]. ولكن ما تفرد به عبد القاهر هو البحث عن الوسيلة التى تحقق هذه المقارنة وهذا التشابه، وتجعل الفن القولى مسبوكا

(١) السابق: ٤٠.

(٢) السابق ص ٧٠.

(٣) انظر الصورة الشعرية فى البلاغة والنقد الأدبى العربى: أحمد درويش، رسالة ماجستير مخطوطة بكلية «دار العلوم» ص ٩٧ وما بعدها، وانظر كذلك: صلة الشعر بالفنون الجميلة بين أرسطو والعرب، د. غنيمى هلال. مجلة المجلة، يونيو سنة ١٩٦٠.

محكم الأجزاء مثل التمثال أو اللوحة أو الخاتم أو غير ذلك، ويلاحظ أن تلك الفنون يبدو فيها العمل متماسك الأجزاء، لا يمكن الفصل فيه مثلا بين الشكل والمضمون، ولا يمكن النظر إلى جزئياته المفتتة، ولكن ينظر إليه باعتباره كلا متماسكا، فلو أخذنا مثلا جزءا من أنف التمثال وفصلناه عن بقية العمل الفنى لا يمكن الحكم عليه بالجمال أو عدمه إنما يحكم عليه بموضعه من العمل وتماسكه وتناسقه.

وجه التشابه الذى يريده عبد القاهر بين الفن القولى والفنون الجميلة هو التماسك والتناسق وخدمة كل جزئية للإطار العام، ويتحقق ذلك فى الفن القولى، بأن يكون أوله ممهدا لوسطه ووسطه ملائما لآخره، وبأن تكون كل جزئية فى مكانها المناسب من التعبير تقديما أو توسطا أو تأخيرا، «وحتى يكون لوضع كلٍّ حيث وضع علة تقتضى كونه هناك وحتى لو وضع فى مكان غيره لم يصلح» ولا يمكن لهذا التناسق أن تحققه الألفاظ أو الحروف أو غيرها من العناصر التى سبقت الإشارة إليها، وإنما يكون ذلك بمراعاة المعانى النحوية للكلمات وموافقة هذه المعانى النفسية، ويريد عبد القاهر بالمعانى النحوية الدور الذى تؤديه الكلمة فى التركيب عن طريق مكانتها فى الجملة أو طريق صياغتها أو طريق معناها .

فبعض الكلمات تكتسب معنى بحسب المكانة مثل كونها فاعلا أو كونها مفعولا أو ظرفا أو حالا أو تمييزا أو مضافا إليه وغير ذلك، وحين يدرك الفرق الدقيق الذى يحدثه تغير مكانة كل كلمة فى الجملة وتوضع الكلمة فى وضعها المناسب للمعنى يكون ذلك إسهاما فى تحقيق معنى النظم فى التركيب، وأحيانا تأخذ الكلمة معناها النحوى عن طريق صياغتها على وزن معين أو صيغة معينة فصياغة اسم الفاعل فى المعنى غير صياغة صيغ المبالغة أو الصفة المشبهة مثلا. وزنة فعُل بضم العين تختلف عن فعَل بفتح العين فى المعنى حيث تدل الأولى على السجية والطبع مثلا، فلو قلت مثلا بَخُل (بالضم) لكان معناها أن البخل سجية فيه وليس كذلك المعنى فى بخِل بالكسر مثلا، ومراعاة هذه الدقائق فى الصياغة أيضا إسهام فى تحقيق معنى النظم فى التراكيب.

كذلك تأخذ بعض الكلمات معناها عن طريق وضعها، فإذا و«إن» تستعملان للشرط ولكن الأولى للتكثير والثانية للتقليل، ولم ولن للنفى ولكن الأولى للماضى والثانية للمستقبل والفاء وثم للعطف ولكن الأولى للتعقيب والثانية للتراخى، وهكذا الحال فى كثير من الأدوات النحوية، وملاحظة الفروق الدقيقة بين هذه الأدوات فى الاستعمال يسهم فى تحقيق النظم.

النظم إذن عند عبد القاهر هو إدراك المعانى النحوية والملاءمة بينها وبين المعانى النفسية فى نسج الكلام وتركيبه، وفى ضوء ذلك نفهم تعريف عبد القاهر للنظم حيث يقول:

«واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذى يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه التى نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التى رسمت لك فلا تخل بشىء منها، وذلك أنا لا نعلم شيئا يستتبعه النظام بنظمه، غير أن ينظر فى وجوه كل باب وفروقه، فينظر فى الخبر إلى الوجوه التى تراها فى قولك زيد منطلق، وزيد ينطلق، وينطلق زيد، ومنطلق زيد، وزيد المنطلق، والمنطلق زيد، وزيد هو المنطلق، وزيد هو منطلق، وفى الشرط والجزاء إلى الوجوه التى تراها فى قولك إن تخرج أخرج، وإن خرجتَ، خرجتُ، وإن تخرج فأنا خارج، وأنا خارج إن خرجت، وأنا إن خرجت خارج، وفى الحال إلى الوجوه التى تراها فى قولك جاءنى زيد مسرعا، وجاءنى يسرع، وجاءنى وهو مسرع أو هو يسرع، وجاءنى قد أسرع، وجاءنى وقد أسرع، فيعرف لكل من ذلك موضعه ويجىء به حيث ينبغى له، وينظر فى الحروف التى تشترك فى معنى، ثم ينفرد كل واحد منها بخصوصية فى ذلك المعنى، فيضع كلا من ذلك فى خاص معناه، نحو أن يجىء بما فى نفى الحال، وبلا إذا أراد نفى الاستقبال، وبإن فيما يتأرجح بين أن يكون وألا يكون وبإذا فيما علم أنه كائن، وينظر فى الجملة التى تسرد فيعرف موضع الفصل فيها من موضع الوصل، ثم يعرف فيما حقه الوصل موضع الواو من موضع «الفاء» وموضع «الفاء» من موضع «ثم» وموضع «لو» من موضع «لم» وموضع «لكن» من موضع «بل» ويتصرف فى التعريف والتنكير والتقديم والتأخير فى الكلام كله وفى الحذف والتكرار والإضمار والإظهار فيضع كلا من ذلك مكانه ويستعمله على الصحة وعلى ما ينبغى له.»[1]

النظم إذن يتحقق عن طريق إدراك المعانى النحوية، واستغلال هذا الإدراك فى حسن الاختيار والتأليف. وهنا نقطتان ينبغى التنبه لهما:

أولا: وجوب التفريق بين النحو بالمعنى الشائع وبين المعانى النحوية المرادة من النظم فالنحو بالمعنى الشائع يراد منه «الإعراب» وتقويم اللسان عند نطق الكلمات – بحيث يجىء نطقها موافقا لطريقة نطق العرب لكلامهم، وهذا المعنى الشائع للنحو، لا يصلح أساسا للتفاضل البلاغى والجمالى الذى تقوم على أساسه نظرية النظم، فالجمل لا يمكن أن تتفاضل بأن بعضها أكثر إعرابا من البعض الآخر، وإنما يجىء الإعراب هنا شرطا لصحة

(١) السابق: ص ٣٠٢.

الجملة من أساسها، بحيث يكون خلوها منه موجبا لفسادها، ووجوده فيها شرطا لكونها كلاما عربيا صحيحا، أما التفاوت البلاغى والجمالى، فهو مرحلة تالية لهذه المرحلة، فإذا كان النظم يقوم على النحو، فإنه لا يراد بالنحو هنا بداهة الإعراب، وإنما يراد المعانى النحوية، ولنأخذ مثلا لذلك، قول الله تعالى: «فما ربحت تجارتهم»، فحين يتناول الإعراب كلمة تجارتهم، سوف يقتصر على كونها تقع فى الإعراب فاعلا مرفوعا بضمة ظاهرة وأنها مضافة إلى الضمير بعدها، لكن النظم الذى يقوم عليه علم المعانى، سوف يتناول الأمر من جهة أخرى، وسوف يتساءل عن معنى الفاعلية فى كلمة تجارتهم، فما دمنا نعرف أن الفاعل هو الذى يقوم بالفعل فكيف تقوم التجارة بالربح، إن التجارة معنى، وليست شخصا يمكن أن يربح أو يخسر، أما الذى يربح ويخسر فى الحقيقة فهو صاحب التجارة، ومن هنا كان المفروض فى التعبير العادى أن يقال، فما ربحوا فى تجارتهم، إذن لماذا عدل عن هذا التركيب، وجعل التجارة هى التى تربح، أى لماذا أعطى الفاعلية للتجارة ... هنا ندخل انطلاقا من دائرة المعانى النحوية إلى مبحث الجمال فى التركيب الذى اكتسبته العبارة هنا عن طريق المجاز، وقد يكون سر استعمال المجاز هنا الإشارة إلى أنه فى مجال التجارة يكون المال نفسه مقدما على كل شىء حتى أن صاحبه قد يتوارى خلفه، ومن هنا فإن إعطاء ذلك المال وهذه التجارة معنى الفاعلية، وجعلها هى التى تربح أو تخسر إنما هو تعبير عن ذلك المعنى النفسى عن طريق استغلال المعانى النحوية.

ومن ناحية أخرى، فإننا نلاحظ فى هذه العبارة أيضا أنه استعمل كلمة «تجارتهم» مضافة إلى ضمير الغائبين، وقد تكون مهمة الإعراب هنا، أن يبين لنا أن هذه الإضافة تجعل الضمير واقعا فى محل جر ولكن النظم الذى يقوم عليه علم المعانى، لابد أن يتساءل ما الفرق بين أن يقول «فما ربحت تجارتهم»، وبين أن يقول: «فما ربحت التجارة؟» إن الإضافة هنا، وهى معنى نحوى، قد استغلت فى التعبير عن معنى نفسى، وقد يكون هذا المعنى، هو أننا مع ملاحظتنا لاستقلال التجارة استقلالا جعلنا نعطيها معنى الفاعلية وهو القيام بالحدث - عند تحليل الفاعل - فإننا ينبغى أن نلاحظ انعكاس أثر هذه التجارة ربحا أو خسارة على نفس صاحبها، وأن التعبير الذى يقول: «ما ربحت تجارتهم» يعكس أثر الخيبة التى تقع على نفوسهم أكثر مما يعكسها التعبير الذى يقول : «ما ربحت التجارة» ولقد جاء ذلك الفرق بين التعبيرين من فهم الخصائص النحوية، وهى خاصية الفاعلية والإضافة هنا، والنجاح فى استغلال هذه الخصائص فى مطابقة المعانى النفسية.

ليس المراد بالمعانى النحوية إذن الإعراب وليس التفاضل البلاغى والجمالى الواقع بين العبارات ناتجا عن الإعراب «ومن هنا لم يجز إذا عدت الوجوه التى تظفر بها المزية أن يعد فيها الإعراب، وذلك أن العلم بالإعراب مشترك بين العرب كلهم، وليس هو مما يستنبط بالفكر، ويستعان عليه بالروية، فليس أحدهم بأن إعراب الفاعل الرفع، والمفعول النصب، والمضاف إليه الجر، بأعلم من غيره، ولا ذاك مما يحتاجون فيه إلى حدة ذهن ، وقوة خاطر، إنما الذى تقع الحاجة فيه إلى ذلك: العلم بما يوجب الفاعلية للشىء إذا كان إيجابها عن طريق المجاز، كقوله تعالى: «فما ربحت تجارتهم»... وأشباه ذلك مما يجعل فيه الشىء فاعلا على تأويل يدق ومن طريق تلطف، وليس يكون هذا علما بالإعراب ولكن بالوصف الموجب للإعراب [(١)]» ويقول عبد القاهر فى موقع آخر مؤكدا نفس المعنى «ومن العجيب أننا إذا نظرنا فى الإعراب وجدنا التفاضل فيه محالا، لأنه لا يتصور أن يكون للرفع والنصب فى كلام مزية عليهما فى كلام آخر، وإنما الذى يتصور أن يكون هاهنا كلامان، قد وقع فى إعرابهما خلل، ثم كان أحدهما أكثر صوابا من الآخر، وكلامان قد يستمر أحدهما على الصواب، ولم يستمر الآخر، ولا يكون هذا تفاضلا فى الإعراب، ولكن تركا له فى شىء واستعمالا له فى آخر». [(٢)]

والنقطة الثانية التى ينبغى التنبه لها هى: أنه لكى يتحقق النظم لا يكتفى بالإدراك الثاقب للمعانى النحوية فحسب، وإنما لابد من إدراك كيفية استغلال هذه المعانى فى بناء العبارة أو فى نسجها ونقشها وصياغتها، كما يرى عبد القادر. وطريقة بناء العبارة واستغلال المعانى النحوية بها، تقوم على عنصرين هما الاختيار والتأليف، أما الاختيار فيراد به اختيار الكلمة أو الأداة المناسبة للمعنى النفسى، فعلى مستوى الكلمة قد تجد فى اللغة كلمات مترادفة أو متقاربة المعنى، ولكن بينها فروقا دقيقة فى الإيحاء أو المدلول، ويتدخل عنصر الاختيار هنا فى الوقوع على الكلمة المناسبة، والنصوص البلاغية تتفاوت فى ذلك تفاوتا كبيرا، وينبغى التنبيه إلى أنه فى مجال الكلمات المترادفة أو المتقاربة، لا تحكم بأفضلية مطلقة لكلمة على غيرها ولكننا نقول، إن هذه الكلمة مناسبة فى هذا السياق وذلك البناء، وقد لا تكون مناسبة فى سياق آخر، وتكون الكلمة المفضولة فى السياق السابق مقدمة عليها هنا.

---

(١) السابق: ص ٣٠٢.
(٢) السابق: ص ٣٠٦.

وعلى مستوى المعانى النحوية فإننا نجد مجالا واسعا، فالكلمة يمكن أن يعبر عنها بالضمير أو بالاسم الظاهر، ويمكن أن يعبر عنها معرفة أو منكرة مثلا على تشعب فروع الأقسام العامة، بل إنها يمكن أن تذكر أصلا، أو لا تذكر، ويكتفى بفهم معناها من السياق العام، ولابد أن يتناسب اختيار كل طريقة من طرق التعبير تلك، مع المعنى النفسى المراد الإفصاح عنه.

كذلك يتدخل عنصر الاختيار فى الأداة النحوية، فهنالك من الفروق الدقيقة فى الدلالة بين أدوات النفى مثلا، ما يدفعنا إلى التساؤل فى كل موقف نود فيه استغلال إحدى هذه الأدوات: هل الانسب هنا استعمال «ما» أو «لا» أو «لم» أو «لن» أو «لما» وهكذا.

ولابد إلى جانب الاختيار من التأليف، ويراد بالتأليف وضع كل كلمة فى مكانها المناسب من العبارة، وفقا لمعناها النحوى، فوضع الكلمة فى موضع الابتداء غير وضعها فى مكان الإخبار، ومجىء الخبر نفسه فى موضعه مؤخرا، غير مجيئه فى غير موضعه مقدما، وكذلك المبتدأ، والمفعول، قد يناسب أحيانا أن يأتى بعد الفعل والفاعل، وقد يناسب أن يتوسطهما أو يتقدمهما، وكذلك الأمر فى العبارات المتجاورة، فقد يكون من المناسب أن يصل بينهما حرف عطف يختلف حسب الموقف والمعنى من الواو، إلى الفاء وثم وأو وغيرها من حروف العطف، وقد يكون من المناسب أن تترك الجملتان المتجاورتان منفصلتين لا رابط بينهما، وفى كل حالة من الحالات يقف وراء «التأليف» معنى نفسى يكمن وراء اختيار الشكل النحوى المناسب للعبارة.. وقد يتعدى الأمر الجملة والجملتين إلى الجمل التى تعبر عن الفكرة أو تناسب الموقف، ومدى وفائها بأداء الغرض المناسب.

«المعانى النحوية والاختيار والتأليف»

هذه هى العناصر التى أقام عليها عبد القاهر نظريته فى النظم هادفا من وراء ذلك إلى وضع تفسير علمى لمعنى إحكام الأسلوب وقوة بنائه واضعا فى اعتباره المقارنة بين الفن القولى البلاغى والفنون الجميلة الأخرى، مثل النقش والنحت والتصوير والنسيج، ولقد كان هذا التصور النظرى المحكم هو الأساس الفلسفى الذى فرع عليه عبد القاهر المسائل البلاغية الجمالية التى أطلق عليها فيما بعد اسم «علم المعانى» على يد الزمخشرى والسكاكى كما سبق أن أوضحنا.

النظم ومراتب القول البليغ:

قدم عبد القاهر تصوره الواضح الدقيق عن النظرية الجمالية التى تحكم التعبير البليغ وتفسيره، وهى نظرية النظم التى وضعت لمعنى النحو وحسن الاختيار، والتأليف، وناقش قبل أن يقرها العناصر الأخرى التى يمكن أن تساهم فى بناء جمال الأسلوب، وهى اللفظ والمعنى، والحرف، والإيقاع العام والغرابة، والخفة. ولقد نفى أن تكون هذه العناصر وحدها هى سر جمال الأسلوب القرآنى لأنها عناصر مألوفة متداولة قبل نزول القرآن واهتدى إلى أن الجديد فى الجمال القرآنى هو النظم.

ولنا الآن أن نطرح مجموعة من التساؤلات:

هل يصلح النظم لتفسير سر الجمال فى الأسلوب القرآنى فقط، أم أنه يمكن أن يفسر كذلك النصوص الأدبية المألوفة فى كلام العرب مثل الشعر والنثر الفنى؟

وهل إذا صلح النظم لتفسير هذه النصوص يكون على درجة واحدة، أم على درجات متفاوتة فى القيمة الجمالية.

وهل النظم هو المقياس الجمالى الوحيد، أم أن هناك نصوصا يمكن أن يكون سر جمالها راجعا إلى أمور أخرى، مثل تلك العناصر التى ردها عبد القاهر عند تفسير سر الإعجاز القرآنى؟

إننا فى مجال الإجابة عن التساؤل الأول، نقول فى إجمال سوف نفصله فيما بعد: إن عبد القاهر لم يقتصر بنظريته على تفسير الأسلوب القرآنى فقط، بل تعدى ذلك إلى النصوص الأخرى، وخاصة الشعر الذى ركز عليه كثيرا كما سنرى.

وتلك المقولة تقودنا إلى الإجابة عن التساؤلين الأخيرين، فما دام النظم يصلح تفسيرا للقرآن، وللنصوص الأدبية الأخرى فإنه لابد أن تتفاوت درجاته لأن نظم الشعر وبلاغته، لا تتساوى مع نظم القرآن وبلاغته، وداخل دائرة النصوص الشعرية ذاتها لا تتساوى درجات النظم، فبعض الشعر يعد فى درجة عالية من النظم وإحكام البناء، وبعضه الآخر يعد فى درجة أقل جودة وإحكاما، وإن كان داخلا فى إطار النظم.

وما دام النظم درجات مختلفة، فإن النظم كله بمختلف درجاته يعد مستوى من مستويات الأسلوب الرفيع، لا ترقى له كل الأساليب الأدبية، فقد يكون هنا أسلوب صحيح وداخل فى دائرة الأساليب الأدبية ولكنه لا يعد داخلا فى دائرة النظم، بل يمكن تفسير جماله بطريقة أخرى من طرق تفسير الجمال الأسلوبى مثل اللفظ أو المعنى.

ويمكن أن ندرك سر ذلك، إذا أدركنا الطموح العالى الذى كان يهدف إليه عبد القاهر من بلاغة الأسلوب، وهو أن يكون النص الأدبى مساويا، فى إحكام بنائه، وقوة تماسكه للفنون الجميلة الأخرى، مثل النحت والنقش والتصوير، ولا يمكن أن تكون كل النصوص لوحات متماسكة على هذا النحو من الجمال وإحكام البناء لكن النص الذى يصل إلى هذه الدرجة من الإحكام، نستطيع أن نرجع بلاغته إلى النظم، والذى يقصر دون هذه الدرجة، ويكون ذا مستوى أدبى، يمكن أن ترد بلاغته إلى عنصر آخر.

وينبغى كذلك أن نلاحظ أن مستوى النظم لا مانع من أن يحتوى على عنصر من عناصر جمال الأسلوب الأخرى، وقد يخلو من بعضها، فقد يكون الكلام حسن النظم واللفظ، أو حسن النظم والمعنى أو حسن اللفظ دون النظم، ومن هنا فإن عبد القاهر يتدرج بالأسلوب تدريجا تصاعديا ويرى فيه هذه المراتب:

١ - هناك نوع من الأسلوب الأدبى، لا يرجع جماله إلى النظم وإنما يعود إلى اللفظ والمعنى، وهذا النوع يتدرج تحته ذلك النوع الذى لا يحتاج إلى كثير من الروية والفكر ولا إلى كثير من الترابط بين أجزائه، بل إن الجمال الموجود فيه جمال جزئى، تستقل كل جزئية فيه عن الأخرى، ولا يراد منها تشكيل إطار عام متكامل، ويدخل فى هذا النوع إبراز مجموعة

من المعانى المأثورة أو الحكم السائدة والمواعظ المتناثرة فى نص أدبى واحد، ويشبه عبد القاهر ذلك اللون من الأسلوب بالعقد الذى أردت أن تنظم فيه مجموعة من الحبات لمجرد حفظها، ولكيلا تضيع، ولم ترد من ترتيبها فيه أن تأخذ شكلا فنيا معينا بل وضعتها كيفما اتفق، وقد تكون كل حبة من هذه الحبات جميلة فى ذاتها ولكن نسقها العام، لا يشف عن ترتيب فنى مقصود، ويمثل عبد القاهر لهذا اللون بقول الجاحظ: «جنبك الله الشبهة، وعصمك من الحيرة، وجعل بينك وبين المعرفة نسبا، وبين الصدق سببا، وحبب إليك التثبت وزين فى عينك الإنصاف وأذاقك حلاوة التقوى، وأشعر قلبك عز الحق، وأودع صدرك برد اليقين، وطرد عنك ذل اليأس، وعرفك ما فى الباطل من الذلة وما فى الجهل من القلة». (١)

فهذا الكلام على ما به من حسن الألفاظ والمعانى لا يلاحظ فيه قيام التركيب والبناء على أساس المعانى النحوية ومراعاة مبدأ حسن الاختيار والتأليف، ومن هنا لا يطلق على هذا اللون اسم النظم، وما كان من هذا وشبهه لم يجب به فضل - إذا وجب - إلا بمعناه أو ألفاظه دون نظمه وتأليفه، وذلك لأنه لا فضيلة حتى ترى فى الأمر مصنعا، وحتى تجد إلى التخير سبيلا. (٢)

٢ - وهنالك نوع آخر من الأسلوب يعود سر جماله إلى النظم بشروطه التى أوضحناها، ولكن النظم لا يتضح فى هذا اللون من الوهلة الأولى، وإنما يحتاج إلى تتابع الجمل والتراكيب حتى يتضح من خلالها جميعا معنى النظم، ومن ثم فقد وجب أن يتأنى الإنسان فى الحكم على هذا اللون، حتى تنضم أجزاء الجمال بعضها إلى البعض فيظهر معنى النسج وإحكام الصياغة، يقول عبد القاهر: «واعلم أن من الكلام ما أنت ترى المزية فى نظمه الحسن تكثر فى العين فأنت لذلك لا تكبر شأن صاحبه، ولا تقضى له بالحذق والأستاذية وسعة الذرع وشدة المنة حتى تستوفى القطعة وتأتى على عدة أبيات، ومن أمثلة ذلك قول البحترى فى مدح الفتح بن خاقان:

بلونا ضرائب من قد نرى	فما إن رأينا لفتح ضريبا
هو المرء أبدت له الحادثا	ت عزما وشيكا ورأيا صليبا
تنقل فى خلقى سؤدد	سماحا مرجى، وبأسا مهيبا
فكالسيف إن جئته صارخا	وكالبحر إن جئته مستثيبا

(١) دلائل الإعجاز ص ٧٦.

(٢) السابق: ص ٧٧.

فهذه الأبيات كل متكامل يسير المعنى من أولها فلا يستوفيه إلا آخرها، ولعلك تلاحظ شدة الترابط بين البيتين الأول والثانى والبيتين الثالث والرابع حيث يوضح الثانى المعنى المجمل فى الأول والرابع المعنى المجمل فى الثالث، ولعل ذلك ما جعل النظم فيها لا يتضح إلا متكاملا، ويرد عبد القاهر الحسن فى هذه الأبيات إلى النظم القائم على مراعاة المعانى النحوية «أفلا ترى أن أول شىء يروقك منها قوله «هو المرء أبدت له الحادثات» ثم قوله تنقل «فى خلقى سؤدد»، بتنكير السؤدد وإضافة الخلقين إليه، ثم قوله فكالسيف وعطفه بالفاء مع حذفه المبتدأ، لأن المعنى لا محالة فهو كالسيف ثم تكريره الكاف فى قوله: «وكالبحر» ثم أن قرن إلى كل واحد من الشبهين شرطا جوابه فيه ثم أن أخرج من كل واحد من الشرطين حالا على مثال ما أخرج من الآخر، وذلك قوله «صارخا» هنا «مستثيبا» هناك.

ولننظر فى هذه الأبيات، ونقف أمام المعانى النحوية بها، ومدى دلالتها على المعانى النفسية وتحقق شرطى الاختيار والتأليف فيها، مسترشدين بعبارة عبد القاهر السالفة الذكر، فالشاعر يستهل البيت الثانى بقوله: «هو المرء» وإذا نظرنا إلى الخبر هنا وجدناه معرفة وقد اختارها الشاعر بدلا من النكرة فلم يقل «هو امرؤ» وذلك لأنه لو اختار التعبير بالنكرة فى هذا المجال لكان معناه أنه رجل «كأى رجل آخر»، ولكنه حين اختار التعبير بالمعرفة، فقال: «هو المرء» فكأنه قال: «إنه الرجل» أى الكامل الذى اجتمعت فيه كل خصائل الرجال الحسنة، والمعنى النحوى الذى يقف وراء عنصر «الاختيار» هنا هو ملاحظة الخصائص التى تكمن فى «أل» فمن معانيها النحوية معنى استغراق الجنس، فحين تقول «الرجل» هنا فكأننا نريد كل جنس الرجال، وما دام المقام مقام مدح فإنه يراد كل الخصائص الحسنة للرجال. إضافة إلى معنى القصر الوارد من تعريف كل من المبتدأ والخبر، والذى يجعل المعنى البلاغى، هو دون سواه، المرء حقا ومن عبارات البيت كذلك تنقل فى «خلقى سؤدد» وقد اختار للتعبير عن المضاف إليه كلمة سؤدد، وهى منكرة بدلا من كلمة السؤدد المعرفة، وعنصر الاختيار هنا عكس العنصر السابق وهو يؤكد أن النظم يكمن فى اختيار الكلمة المناسبة لموقعها فليست المعرفة دائما هى الأنسب وليست كذلك النكرة دائما، فعلى حين، كان عنصر الجمال فى التعبير السابق، يكمن فى اختيار المعرفة وترك النكرة، فإن عنصر الجمال هنا يكمن فى استخدام النكرة وترك المعرفة، وذلك لأن لكل معنى نفسى من المعانى النحوية ما يوافقه، وعنصر المناسبة فى النكرة هنا جاء من أن النكرة تدل على الشيوع وأن الكلمة المنكرة، حين تأتى فى العبارة تحتاج عادة إلى صفة تأتى تالية لها، فأنت تقول اشتريت كتابا قيما أو كتابا تافها، ولكنك عادة لا تقول اشتريت كتابا، وتسكت،

واحتياج النكرة إلى الصفة يجعل السامع يقدرها حسب الموقف وحين يقول البحترى هنا، خلقى سؤدد دون أن يذكر صفة محددة للنكرة، فإن الصفة التى سوف يقدرها السامع سوف تتناسب مع موقف المديح، كأن يقدر «خلقى سؤدد عظيم أو رائع أو لا مثيل له» إلى غير ذلك، ولعلك تلاحظ أن ترك النكرة دون صفة محددة أفضل مما لو حدد البحترى صفة فقال: «خلقى سؤدد عظيم» وذلك أنه فى حالة عدم التحديد يتردد الإنسان بين صفات كثيرة من الحسن، وتذهب النفس كل مذهب، كما يقول البلاغيون، ولا كذلك فى حالة الصفة المحددة.

والبيت الأخير، يتجلى فيه جمال المعانى الحيوية بطريقة محكمة، تشبه الدقة التى يلاحظها الرسام فى توزيع الأضواء والألوان فى لوحته، فالبيت يتكون من جملتين رئيسيتين، وزعت الأدات النحوية فيهما توزيعا دقيقا متناسبا، لو نظرنا فى مطلع البيت، لوجدنا حرف الفاء وهو يربط البيت كله بما يسبقه، لأن الفاء هنا حرف عطف، وهى إلى جانب العطف تحمل معنى السببية، كما يقول النحاة، وحين تربط الفاء المعنى الموجود فى هذا البيت بمعنى البيت السابق على طريق العطف والسببية، فكأنها تقول أن سر ما فيه من أخلاق النجدة والكرم لم يأته اتفاقا، وإنما لأنه تلقى هذه الخصائل، وتنقل فى درجاتها، فهو إذن يتلقى الأخلاق الجميلة وراثة وامتدادا، ولكن الفاء لا تكتفى بمجرد هذا التأثير فى المعنى، إنما يعمد الشاعر عن طريقها إلى لون آخر من الإحكام والاختيار، فهو يحذف المعطوف، لأن الفاء ليست داخلة على الجار والمجرور الموجود فى صدر البيت، وإنما هى فى حقيقة الأمر داخلة على ضمير يعود على الممدوح ويشير إليه، وأصل التعبير، فهو كالسيف، وعنصر التأليف حين تدخل هنا، تدخل على طريقة الحذف والذكر، فآثر أن يختار حذف الكلمة التى تشير إلى الممدوح، بدلا من أن يذكرها، والعنصر النحوى الذى استند إليه فى عملية الاختيار هى أن حذف المبتدأ جائز إذا فهم من السياق، أما المعنى النفسى الذى يقف وراء هذا الاختيار فهو أن الممدوح تقدم ذكره فى الكلام مرة باسمه الظاهر حين قال فما إن رأينا لفتح ضريبا، ومرة ثانية بضميره حين قال هو المرء، وما دام قد تقدم فى الكلام ذكره، فإن تكرار هذا الذكر ربما يوحى بأنه غير معلوم أو أن إضافة مثل هذه الصفات الحسنة إليه أمر غير مألوف، ولكن الحذف هنا، يوحى بأن مجرد ذكر الصفات الحسنة يجعلها تنصرف فى الذهن إلى ذلك الممدوح حتى دون ذكر اسمه.

وبعد ذلك يسوق الشاعر جملة مركزة نجدها تشتمل على صورة تشبيهية وجملة شرطية بطرفيها، وعلى حال، وذلك كله فى قوله «كالسيف إن جئته صارخا» وجمال النظم

يكمن فى طريقة بناء هذه المعانى النحوية، بحيث تؤدى بعض الكلمات أو الأدوات معنيين فى وقت واحد، ويلاحظ مثلا أنه يبدأ البيت بالصورة التشبيهية، والمفروض فى هذه الصورة أن تشتمل على أركان أربعة هى: المشبه والمشبه به، وأداة التشبيه ووجه الشبه، ولكنه اكتفى هنا بإيراد ركنين فقط هما أداة التشبيه والمشبه به، حاذفا المشبه والمبتدأ فى هذه العبارة للسر البلاغى الذى ناقشناه من قبل، وحاذفا كذلك وجه الشبه، لأنه يفهم من سياق الكلام.

ولم يكتف الشاعر بأن يكون التعبير «كالسيف» سادا مسد أركان الشبه الأربعة، بل إنه جعله كذلك سادا مسد جواب الشرط فى جملة الشرط التى تأتى بعده ... فهو يقول - إن جئته - وإن أداة شرط، تقتضى أن يكون لها فعل وجواب وفعلها هنا هو المجىء ولكنه لم يذكر الجواب فى العبارة صريحا، إنه يود أن يقول أنك إن جئته أجابك إلى صرختك فى سرعة ومضاء وعزيمة وحسم كالسيف، والمفروض كذلك على المستوى النحوى أن يجىء جواب الشرط متأخرا عن فعله ولكن الذى لجأ إليه الشاعر هو الاستغناء بالصورة التشبيهية المتقدمة عن جواب الشرط الذى ينبغى أن يجىء متأخرا وتأمل بعد ذلك العبارة «فكالسيف إن جئته» تجد أثر هذا البناء واضحا فى تنسيق شكل العبارة.

بعد ذلك تأتى فى نهاية الجملة كلمة «صارخا» وهى صورة حسية تبين الموقف الذى أتى فيه طالب النجدة، إنه أتى فى حالة صراخ، وهذه الكلمة التى هى «حال» جاءت صورة حسية تتعادل مع الصورة التشبيهية التى جاءت فى أول البيت وتتناسب معها، فالصورة الحسية هنا «الصراخ» والصورة الشبهية هناك «السيف» وهنالك تناسب قوى بين الصورتين وتعادل وتكافؤ.

إذن لو نظرنا فى النسيج التركيبى لهذه العبارة لوجدناه على النحو التالى:

أداة ربط وسببية + صورة تشبيهية مركزة حذف فيها المشبه ووجه الشبه، وحلت فى نفس الوقت محل جملة جواب الشرط المتأخرة + جملة شرطية محذوفة الجواب للاستغناء عنه بالصورة السابقة + صورة حسية تقع حالا من فعل الشرط وفى الوقت نفسه تتعادل وتتناسب مع الصورة التشبيهية فى أول الجملة.

هذا الإحكام فى نظم العبارة، وبناء المعانى النحوية فيها، يتدخل فيها كما قلنا عنصرا الاختيار والتأليف، والاختيار يتمثل فى إيثار عنصر على آخر، والتأليف يتمثل فى طريقة توزيع هذه العناصر داخل الجملة ووضع كل عنصر فى المكان الذى يخدم قضية البناء الفنى المحكم للعبارة.

ومما يزيد وضوح النظم أن نرى الجملة الثانية، تجىء على نفس النظام التركيبى للجملة الأولى .. وكالبحر إن جئته مستثيبا، فهنالك أداة الربط والصورة التشبيهية، وجملة الشرط والصورة الحسية التى تقع حالا، غير أنه يلاحظ أنه اختار أداة الربط هنا الواو، بدلا من الفاء فى الأولى، لأن الربط بين الجملتين هنا لا يتحقق فيه معنى السببية شأن الجملة الأولى، ويلاحظ كذلك أنه عمد إلى أداة التشبيه فكررها وكان من الممكن الاستغناء عنها فى السياق، ولكن إعادة ذكرها هنا – فضلا عن تأكيد التشبيه – يعطى التركيب شكلا فنيا متناسقا، عن طريق التقابل والمماثلة، فى الوحدات اللغوية فى جزءى التركيب.

ذلك نموذج للون من النظم الذى يتحقق فى التراكيب، ويظهر فى الأبيات المتجاورة، ولقد أردنا من هذه المناقشة التفصيلية له، توضيح معنى النظم وكونه مراعاة التلاؤم بين المعانى النحوية، والمعانى النفسية عن طريق الاختيار والتأليف.

٢ – وإذا كنا قد رأينا لونين من مراتب البلاغة أحدهما تدرك فيه القيمة الجمالية للتعبير، من غير طريق النظم، والثانى يتحقق جماله عن طريق النظم لكنه محتاج فى إدراكه إلى التأمل وإعادة النظر.

فإن هنالك نوعا ثالثا يحقق البلاغة فيه عن طريق النظم، ولكن هذا النظم لا يحتاج إلى كثير تأمل، بل إن العين تدركه للوهلة الأولى، وتدرك أنها أمام مستوى جيد من التعبير الأدبى، وليس هذا اللون شائعا فى الكلام بل إنك – كما يقول عبد القاهر – : «تحتاج إلى أن تقرأ عدة قصائد، بل أن تفلى ديوانا من الشعر، حتى تجمع منه عدة أبيات».

ويتمثل هذا اللون فى النصوص التى تراعى بعض الخصائص الدقيقة للتركيبات والأدوات. والتى توفق فى إدراك تام لهذه الخصائص وقدرة على المواءمة التامة بينها وبين المعنى النفسى، ومن أمثلة هذا اللون قول ابن الدمينة:

أبينى، أفى يُمنى يديك جعلتنى
فأفرح أم صيرتنى فى شمالك

أبيتُ كأنى بين شقين من عصا
حذار الرَّدى أو خيفة من زيالك

تعاللت كى أشجى، وما بك علة
تريدين قتلى .. قد ظفرت بذلك

والذى يستوقف عبد القاهر هنا هو الفصل والاستئناف الذى حدث بين الجملتين الأخيرتين وهما قوله تريدين قتلى، وقوله قد ظفرت بذلك، فإن عدم الربط بين الجملتين بأحد الحروف الرابطة يسمى فى البلاغة فصلا، وهو لا يتم إلا من خلال إدراك دقيق للرابطة المعنوية بين مضمون الجملتين وسوف نتعرض له فى موضع تال ... على حين يسمى الربط بين الجملتين وصلا، وتختلف الحروف التى تستعمل فى هذا الربط دقة ومذاقا، فالفاء مختلفة عن ثم والواو مختلفة عن بقية الحروف، والنجاح فى استغلال هذه المواقف فصلا أو وصلا، والاهتداء إلى تمام المواءمة بين معانيها النفسية، ومعانيها النحوية، هذا النجاح يعده عبد القاهر اهتداء إلى النمط العالى من الأنماط البلاغية والنوع الدقيق من النظم، وهو بذلك يؤكد إجابة الإعرابى، حين سئل: ما البلاغة فيكم؟ قال: معرفة الفصل من الوصل.

وسوف تكون لنا وقفة عند هذه القضية فيما بعد.

النظم والإعجاز القرآنى

جاء كتاب عبد القاهر الذى ناقش فيه نظرية النظم، تحت عنوان «دلائل الإعجاز» ومعنى ذلك أنه يبحث عن علامات وأدلة الإعجاز القرآنى.

ولقد سبق أن رأينا كيف ناقش عبد القاهر بقية العناصر الأخرى غير النظم التى تدخل فى صنع بلاغة الكلمة أو التركيب، وأوضح أن هذه العناصر جميعا لا تصلح من الناحية البلاغية مفسرا للإعجاز القرآنى لأنها جميعا عناصر مألوفة فى الأسلوب العربى الفصيح، ولم تجد بالقرآن، واهتدى من مناقشته إلى أن النظم وحده هو العنصر الذى يمكن أن يناقش الإعجاز القرآنى على أساس منه.

ولقد كان عبد القاهر يهدف من ذلك إلى تفسير مسألة الإعجاز تفسيرا علميا، لكى تكون الحجة به قائمة دائما، ولم يكتف كما اكتفى البعض الآخر، بالقول بأن عجز العرب الفعلى عن التحدى مع تدرج القرآن فى تحديه لهم من التحدى الكامل إلى التحدى الجزئى بعشر سور أو بسورة واحدة، هذا العجز من وجهة نظر بعض العلماء، كان دليلا كافيا على سمو أسلوب القرآن على الأسلوب العربى.

لكن عبد القاهر رأى أن التحدى لم يكن مطروحا على معاصرى النبى وحدهم، حتى يكون صمتهم وعجزهم حجة تنسحب على من بعدهم ، وإنما التحدى - بمعنى صنع شىء يفوق قدرة البشر - مطروح على هؤلاء وعلى كل من أتى بعدهم، ومن هنا فلابد من تفسير هذا التفوق تفسيرا علميا وتوضيح الجانب البلاغى الذى يتميز به الإعجاز. وذلك ما دعا عبد القاهر إلى وضع نظريته فى النظم.

وأمر آخر يبدو أن عبد القاهر كان يهدف إليه، وذلك هو محاولة استفادة الأدب العربى، من طريقة البناء المحكم التى وردت فى الأسلوب القرآنى، ومحاولة إدراك الخصائص الجمالية فى اللغة التى أحسن القرآن استغلالها فى صنع هذا الأسلوب المعجز، والسعى إلى إدراك هذه الخصائص الجمالية هو خطوة فى طريق التفسير الموضوعى للجمال اللغوى، وهذا التفسير من شأنه أن يضع أيدى دارسى اللغة وأدبائها على مواطن التعبير التى تشع بإمكانيات مختلفة يمكن استغلالها فى المعانى النفسية.

ولقد حاول عبد القاهر مناقشة بعض النصوص القرآنية على ضوء من فكرة النظم، وتبيين سر الإحكام في بنائها، ومن ذلك مناقشته للآية القرآنية التى تصور انتهاء طوفان نوح الذى عم كل أرجاء الأرض وأغرق أعداءه الذين لم يسمعوا نصيحته التى استمرت تسعمائة وخمسين عاما، ونجاة سفينته التى حملت من آمن به وركب معه ورسو هذه السفينة على مكان مرتفع يسمى الجودى، هذا الموقف يصوره القرآن فى قوله تعالى:

«وقيل يا أرض ابلعى ماءك ويا سماء أقلعى وغيض الماء، وقضى الأمر واستوت على الجودى وقيل بعدا للقوم الظالمين».

وحين يناقش عبد القاهر سر بلاغة هذه الآية، يقول: إنه لا يمكن أن يكون إعجاز الآية راجعا إلى بلاغة ألفاظها، ذلك أننا نستطيع أن نأخذ كل لفظ منها على حدة، فنجده لفظا عاديا، وتأمل مثلا كلمة «ابلعى» أو «قيل» أو «استوت» فإنك تجدها كلاما عاديا مما تستعمله اللغة العادية فى بناء أساليبها وتراكيبها، ولكن موطن الإعجاز الحقيقى، يرجع إلى سر التركيب، والنسيج، وشدة التماسك والمواءمة بين عنصرى الاختيار والتأليف وبين المعانى التى تكمن وراء التعبير، ولننظر إلى جمال النظم فى هذا التركيب.

«وقيل يا أرض ابلعى ماءك»: هذا التركيب بنى على طريقة النداء، والنداء يراد به فى المعانى النحوية «طلب الإقبال بحرف نائب مناب أدعو» فحين تقول يا محمد، فإنما تدعوه إلى أن يقبل، ومقتضى ذلك أن يكون من يوجه له الخطاب كائنا عاقلا، والاختيار النحوى لعنصر النداء هنا، له معنى نفسى، فهو يشير إلى تجسيد الأرض وإعطائها صفة الكائن العاقل وكونها ممن يسمع ويعى، وذلك التجسيد، يشير هنا إلى أن كل الكائنات الناطقة والصامتة أمام الله سواء، فهو خالقها، وهو الذى يستطيع أن يوجه لها الخطاب فتسمع وتطيع، وقد جاء ذلك المعنى كما رأينا من تدخل عنصر الاختيار النحوى.

ثم أتى العنصر التالى للنداء، فكان الأمر، ويقال فى هذا العنصر ما قيل فى سابقه من ضرورة توجيه الأمر إلى كائن عاقل، وما يحمله توجيه الأمر إلى الأرض من معان، وعلى مستوى التأليف يلاحظ التناسق بين عنصرى النداء والأمر حيث يعد النداء ممهدا لإلقاء أمر ما وتنبيها للنفس عما سيلقى عليها وهنا أيضا يظهر عنصر الاختيار اللفظى، فاختيار الفعل بلع، وصياغة فعل الأمر منه، دون الفعل شرب مثلا، الذى كان يمكن أن يقال منه، يا أرض اشربى ماءك، هذا الاختيار له دلالة خاصة، فالموقف هنا موقف انتهاء الطوفان من أداء مهمته، وهى إهلاك الكافرين وضرورة عودة الحياة فوق الأرض إلى وضعها الطبيعى

بأسرع ما تكون العودة، وهنا نلاحظ أن الفعل بلع أكثر تحقيقا للغرض من الفعل شرب حيث تدل مادة البلع فى اللغة على سعة الحلق وسرعة الالتهام فى حين تدل مادة الشرب على السلوك الطبيعى الهادئ، والمراد هنا أن تأخذ الأرض فى سرعة ما عليها من ماء، ومن ثم كان التعبير بمادة البلع هو المناسب للموقف.

وبعد ذلك يأتى المفعول، وقد تدخل عنصر الاختيار هنا، فبدلا من اختيار الكلمة معرفة اختارها نكرة مضافة، فلم يقل الماء، وإنما قال ماءك، والسر هنا يكمن فى استعمال الضمير المضاف إليه، وهو الكاف الذى يرجع إلى الأرض، فالماء الذى ستبلعه الأرض هو ماؤها، أخرجته لأنها واحدة، من كائنات الله التى تنفذ أوامره، وتسترده امتثالا للأمر، ومعنى ذلك أن انتقام الله ليس بعيدا عن مخالفيه، وأنه يكمن فى كل شىء حتى فى الأرض التى يسعون فوقها، فهى مكان للحياة لأن الله أراد لها ذلك، ولكنها يمكن أن تكون مصدرا للنقمة لو أراد الله، ويلاحظ فى تركيب العبارة السابقة، أن العناصر النحوية تكونت داخلها على النحو التالى:

أداة نداء للعاقل استعملت لغير العاقل + منادى غير عاقل قصد من وضعه فى هذا المكان معنى نفسى خاص + فعل أمر مناسب للنداء من حيث التأليف، وقد تدخل الاختيار فى مادته + مفعول به مضاف إلى ضمير المنادى.

ولو لاحظنا تركيب الجملة التالية، لوجدناها تنتظم العناصر داخلها بنفس الطريقة النحوية السابقة «ويا سماء أقلعى» غير أن الجملة هنا خالية من المفعول لأن فعلها لازم، وتماثل الجملتين فى التراكيب النحوية بهذه الطريقة، يدل على دقة التأليف فى هذا التركيب، ولقد يلاحظ على فعل الأمر هنا، تدخل عنصر الاختيار فيه من حيث مادته، فلقد اختار الفعل أقلع بدلا من الفعل، «كف» مثلا، لأن الفعل أقلع فيه معنى الارتفاع إلى أعلى فكأن مياه السماء حين تقلع، لا تقوم بمجرد عملية إمساك استمرار الماء، وإنما كأن الماء يصعد إلى أعلى بدلا من انهماره إلى أسفل، وذلك كله مطلوب هنا لسرعة عودة الحياة الطبيعية إلى الأرض.

ثم تأتى الجملة التالية «وغيض الماء» وعنصر الاختيار هنا جاء فى إيثار صيغة على أخرى فهنالك صيغة المبنى للمعلوم وهى «غاض الماء» بمعنى جف، وصيغة المبنى للمجهول وهى «وغيض الماء» التى اختارها التركيب، ولو نظرنا للصيغة الأولى المتروكة لوجدنا «الماء» فيها فاعلا أى كأنه هو الذى جف من تلقاء نفسه، وقد تأتى صيغ قرآنية أخرى تسيغ مثل

هذا التركيب ولكن المراد هنا الإشعار بأن كل القوى الكونية فى يد الله خاضعة له منفذة لأوامره، ومن هنا كان اختيار صيغة المبنى للمجهول التى تدل على أن الماء لم يغض من تلقاء نفسه وإنما كان ذلك بفعل فاعل، وتوجيه موجه.

«وقضى الأمر واستوت على الجودى» جملتان تأتيان بعد سلسلة النداءات والأوامر السابقة، لكى تبينا النتيجة التى انتهى إليها الموقف، وهو تحقيق الهدف، وقد عبر عنه بالجملة الأولى التى اختارت صيغة البناء للمجهول، وقد عرفنا سره، ثم مجيء نائب الفاعل فى صيغة المعرف بأل «وأل» من معانيها النحوية إفادة «العهد» أى الشىء المتعارف عليه، المسكوت عنه، وهى هنا تستغل فى الإشارة إلى النتيجة كأن ذلك الأمر كان متوقعا معلوما، وقد استعمل كلمة الأمر مستغلا القيمة النحوية الكامنة فى لام العهد ولم يشأ أن يشير إلى هذا الأمر بلغته الصريحة، فيقول وقضى هلاك القوم، أو فناؤهم إيماء إلى أن هذا الهلاك أو الإفناء أقل من أن يذكر وإنما يشار إليه بهذه الكلمة فحسب، ومما يؤكد ذلك ويؤيده، الجملة التى تأتى بعد ذلك وهى كلمة «استوت على الجودى» فقد آثر التعبير عن السفينة بالإضمار بدلا من ذكر اسمها الصريح، فقال واستوت، بدلا من أن يقول واستوت السفينة وهو هنا أيضا معتمد على أن السفينة معلومة لدى السامع لأنها محور الحديث، فمن الإجلال ألا يذكر اسمها كأنها شىء غير معلوم، وكل هذه الأشياء يظهر فيها عنصرا الاختيار والتأليف واضحين».

«وقيل بعدا للقوم الظالمين». وهى خاتمة هذه الآية، ولعله يلاحظ أن كلمة «قيل» هنا، تقابل كلمة «قيل» التى ذكرت فى أول الآية وكأنهما لوحتان فنيتان متماثلتان تزينان قاعة جميلة أو كأنهما قائمان معماريان يتقابلان فى بهو محكم التنسيق.

هكذا رأينا عنصرى الاختيار والتأليف، يتعاونان فى إبراز البناء الجمالى لهذه الآية، وذلك هو المراد من النظم، فإنك تجد هنا دون شك فنا وتنسيقا ووضعا متعمدا مختارا لكل عنصر من عناصر التركيب.

يقول الإمام عبد القاهر عند التعرض لنظم هذه الآية «ومعلوم أن مبدأ العظمة فى أن نوديت الأرض، ثم أمرت ثم إضافة الماء إلى الكاف، دون أن يقال ابلعى الماء ثم أن اتبع نداء الأرض وأمرها بما هو شأنها، نداء السماء وأمرها كذلك بما يخصها، ثم أن قيل «وغيض الماء». فجاء الفعل على صيغة «فُعِل» الدالة على أنه لم يغض إلا بأمر آمر، وقدرة

قادرة، ثم تأكيد ذلك، وتقريره بقوله تعالى: «وقضى الأمر» ثم ذكر ما هو فائدة هذه الأمور وهو «استوت على الجودى» ثم إضمار السفينة قبل الذكر، كما هو شرط الفخامة والدلالة على عظم الشأن، ثم مقابلة «قيل» فى الخاتمة بقيل فى الفاتحة». (1)

على أن عبد القاهر، رغم أن كتابه يحمل عنوان «دلائل الإعجاز» لم يتعرض كثيرا للتطبيقات القرآنية، فالآيات القرآنية التى نوقش نظمها فى كتابه، معدودة يمكن أن تحصى على أصابع اليدين، ويمكن أن يقال إن جاذبية الشعر جرت عبد القاهر إلى مجالها جرا جزئيا فى كتابه دلائل الإعجاز، فلما واصل التأليف بعد ذلك وكتب «أسرار البلاغة» كان قد نفض يديه من قضية الإعجاز تماما، وتفرغ لمناقشة القضايا الفنية فى الشعر.

النظم والشعر:

سبق أن قلنا أن الذين يعالجون الإعجاز القرآنى من الناحية البلاغية يعاملون القرآن على أنه نص أدبى على درجة عالية من الجودة والإحكام، وأنهم يضطرون للمقارنة بين النص القرآنى - من الناحية البلاغية - والنصوص الأدبية الأخرى، لكى يثبتوا أن التفوق والإعجاز للنص القرآنى.

وقد رأينا الشعر والنثر يذكران كأجناس أدبية مقارنة بالإعجاز القرآنى، عند الجاحظ والباقلانى، ورأينا اهتماما تفصيليا من الباقلانى بالمقارنة بين الشعر والقرآن تحقيقا لمنهج المخالفة الذى ارتضاه فى إثبات الإعجاز واقتضاه أن يتناول الشعر مركزا على عيوبه والثغرات التعبيرية التى توجد فى النصوص ذات المستوى الجمالى منه.

لكن عبد القاهر، يعمد فى مقدمة الدلائل إلى تناول نظرى لقيمة الاستشهاد بالشعر ودراسته والتركيز على النواحى الجمالية فيه لاعلى نواحى الضعف، وهو كذلك يعمد فى الدراسة كلها - التى خصصها لتبيين دلائل الإعجاز - يعمد فى هذه الدراسة إلى الإكثار من مناقشة النصوص الشعرية الجيدة، بصورة تفوق من حيث العدد النصوص القرآنية التى اختارها للمناقشة، حتى أن الأبيات الشعرية فى كتابه أكثر بدرجة كبيرة من الآيات القرآنية.

إن اللافت للنظر حقيقة أن عبد القاهر قبل أن يبدأ فى كتابة دلائل الإعجاز ووضع النظرية الجمالية التى يقوم عليها الإعجاز فى رأيه يخصص فصلا تحت عنوان «الكلام على من زهد فى رواية الشعر وحفظه وذم الاشتغال بعلمه وتتبعه»، وهو فى ذلك الفصل يناقش

---
(1) دلائل الإعجاز، ص ٣٧.

فى أناة حجج الذين يتعصبون ضد الشعر من المشتغلين بالدراسات الدينية، وحججهم تلك لاتخلو من واحدة من ثلاثة أمور:

أما أنهم يعيبون الشعر من أجل «ما فيه من هزل أو سخف وهجاء وسب وكذب باطل على الجملة، أو لأنه كلام موزون مقفى يغرى وزنه وتقفيته بالغناء، وفى ذلك ما فيه عندهم من الناحية الأخلاقية، أو لأن السلوك الشخصى للشعراء فى الجملة غير محمود، وتلك جميعا حجج يوردها عبد القاهر ويفندها، ويثبت لهم فى المقابل أن الرسول عليه الصلاة والسلام كان يقول «إن من الشعر لحكمة وإن من البيان لسحرا» وكيف نسيت أمره صلى الله عليه وسلم بقول الشعر ووعده عليه الجنة وقوله لحسان «قل وروح القدس معك» وسماعه له واستنشاده إياه، وعلمه صلى الله عليه وسلم به واستحسانه له وارتياحه عند سماعه [1] ثم يورد عبد القاهر كثيرا من المواقف التى استنشد فيها الرسول شعرا أو استحسنه أو صحح فيه شعرا قيل أمامه، وبه بعض الخطأ، ويرى أن قول الله تعالى:

«وما علمناه الشعر وما ينبغى له» لم يكن ذما للشعر ولا حطًا من شأنه، وإنما كان الشعر فى ذلك مثل الخط فكما أن الرسول كان أميا لا يقرأ ولا يكتب ولم يكن ذلك يعنى أن القراءة والكتابة والخط مما يعاب، بل دعا القرآن لها وحث عليها، وإنما كان الهدف التأكيد على معجزة الرسول وعلى أنه أمى لم يقرأ كتب الأولين ولم يعرف ثقافتهم ومع ذلك فقد جاء بهذا البيان المعجز وفى هذا دلالة على أن هذا كلام الله لا كلام البشر. كذلك نفى عنه الشعر من هذه الزاوية تأكيدا إلى أنه لم يكن كذلك واحدا من الذين يحاولون صناعة الكلام البليغ المحكم، وينشدون أن يأتى كلامهم على درجة معينة من الجمال حتى يكون القرآن بذلك امتدادا لهذه المحاولات ولتلك الإجادات، وإنما نفى عنه من البداية تلك الصفة تأكيدا لأن كلامه البليغ الذى يقوله إنما هو من عند الله وليس من عند البشر فالشعر من هذه الزاوية مثل الخط، ولعل فى ذلك مدحا له. لا ذما، يقول عبد القاهر «وسبيل الوزن فى منعه عليه السلام إياه سبيل الخط حين جعل عليه السلام لا يقرأ ولا يكتب فى أن لم يكن المنع من كراهية كانت فى الخط، بل لأن تكون الحجة أبهر وأقهر والدلالة أقوى وأظهر». [2]

ومن هنا فإن الشعر – إذا صرفنا النظر عن الاعتراضات الشكلية التى يوردها أعداؤه – فن قولى جميل لم يقف منه الدين موقف عداء ولا نفى، وينبغى أن يورد فى مجال

---

(١) دلائل الإعجاز ص ٩ وما بعدها.

(٢) السابق: ٢٢.

مناقشة الإعجاز القرآنى لا لنبين نواقصه كما فعل الباقلانى، وإنما كما يقول عبد القاهر «أردته لأعرف به مكان البلاغة وأجعله مثالا فى براعة الواضح به فى تفسير كتاب وسنة، وأنظر إلى نظمه ونظم القرآن فأرى موضع الإعجاز وأقف على الجهة التى منها كان وأتبين الفصل والفرقان».

وهذا التمهيد النظرى الذى وضعه عبد القاهر فى مقدمة كتابه اتبعه بتطبيق عملى تعرض فيه لمناقشة كثير من النصوص الشعرية الجميلة لشعراء قدماء أو محدثين، وذلك فى مجال إخراج التصور النظرى لنظريته فى النظم إلى التطبيق العملى.

وعبد القاهر يستشهد كثيرا بالمتنبى والبحترى، ويستشهد كذلك بأبى تمام، وابن المعتز، وكثير وغيرهم من الشعراء قدماء ومحدثين، ولكنه لم يورد شواهد للشاعر الكبير الذى كان معاصرا له وهو أبو العلاء المعرى الذى توفى سنة ٤٤٩هـ على حين توفى عبد القاهر سنة ٤٧١ هـ.

إن هذا الذى فعله عبد القاهر لم يكن شيئا هينا، ولكنه كان عملا ذا قيمة كبرى، وخاصة حين نتصور ذلك اللون من الجفاء المفتعل بين دارسى الإعجاز القرآنى وبين الجمال الشعرى ... لقد كان من شأن هذا الجفاء أن يضر بالمستوى الجمالى لفن العرب العريق، والذى قالوا عنه أنه ديوانهم، ولكن عبد القاهر أزال ذلك الجفاء وأبان أن أساليب اللغة الجمالية، لابد أن تستفيد من طريقة التعبير المعجز فى القرآن، وإن من الممكن أن نستخرج نظرية تفسر سر الجمال التعبيرى فى القرآن، وتصلح فى الوقت ذاته للتطبيق على الأدب العربى فى نصوصه الشعرية والنثرية، وأن من الممكن تبعا لهذه النظرية (وهى نظرية النظم) القول بأن القرآن لا يختلف عن كلام العرب المحكم فى النوع، فذلك يناقض دعوى الإعجاز، وإنما يختلف فى الدرجة فقط، فهنا نظرية فى النظم، يبلغ القرآن من خلالها مدى شديد الإحكام فى التعبير، ويحاول الأدب عامة والشعر خاصة السير فى طريق هذا الإحكام .

لعل الأساس النظرى الفلسفى لعلم المعانى قد اتضح الآن من خلال مناقشة مفهوم النظم وعلاقته بالإعجاز القرآنى، والفن الشعرى، وحين تقوم محاولة لاستخلاص هذه النظرية من خلال أساليب اللغة، فإن هذا الاستخلاص ينبغى أن يتم على أساس من عنصرين هما: الاختيار والتأليف، على أن يكون الأمر كله دائرا فى إطار المعانى النحوية.

ولكى يتضح دور كل من العنصرين فى بناء الأسلوب، فإن علينا أن نتصور أن هناك

مشابهة بين عملية البناء الهندسي في فن العمارة مثلا، وبين عملية البناء اللغوى للأسلوب، ولنتذكر أن كلتا العمليتين تمران بالمرحلتين التاليتين:

١ - **المرحلة الأولى**: اختيار المادة الخام التى يصاغ منها البناء، والتى تتناسب مع الموقف، وكما يجد البانى المعمارى نفسه أمام مجموعة من المواد البنائية يختار إحداها تبعا لطبيعة الموقع والمكان والهدف، فإن الصانع اللغوى يجد أمامه كذلك مجال الاختيار بين العناصر النحوية المختلفة، فهو حين يعبر عن إنسان ما يستطيع أن يختار مثلا بين (محمد، رجل، الذى أعرفه. هذا الإنسان، هو) وكل هذه عناصر تتفاوت بين العلمية والتنكير والتعريف بالألف واللام، الموصولية والإشارة أو الضمير، وكل اختيار لكل عنصر من هذه العناصر ينبغى أن يتم بناء على ملاءمته لموقف معين، لأن لكل عنصر نحوى إمكانية معينة فى أداء المعنى، وذلك ما سنحاول تبينه تحت دراسة عنصر «الاختيار».

٢ - **المرحلة الثانية**: التأليف بين المواد التى اختيرت فكثيرا ما تتشابه المواد الخام فى بيوت مدينة بأكملها، ولكن يختلف تنسيقها وتأليفها اختلافا كبيرا يجعل أحدها آية فى فن العمارة على حين يظل غيره مجرد مأوى سكنى لا فن فيه، وكذلك على مستوى الجملة يمكن أن يختلف المستوى الجمالى للصيغ اختلافا كبيرا، تبعا لنوع التأليف تقديما، أو تأخيرا، وكذلك فى تناسب العناصر المتجاورة، وفى تناسب الجمل التى تضم إلى بعضها البعض، وواضح أن ذلك التأليف أيضا يتم فى ضوء المعانى النحوية، وسنحاول تبين إمكانيات الجملة من هذه الناحية، تحت دراسة عنصر التأليف.

الاختيـــــار

تتميز اللغة الراقية من اللغات البدائية، بأنها تملك نظامام لغويا ثريا يمكنه التعبير عن المعانى بفروقها الدقيقة، وتختار لكل جانب من جوانب المعنى ما يناسبه من الوسائل اللغوية التى تؤديه وتعبر عنه ..

واللغة تلجأ للتعبير عن المعنى إلى وسائل متعددة، أشهرها ثلاثة: الأداة ، الكلمة ، الجملة ، ثم يأتى بعد ذلك تآلف الجمل الذى ينشأ عنه الأسلوب، وكل وسيلة من هذه الوسائل تجد أمامها فى سعة اللغة ما ينبغى معه – على مستوى نظم الأسلوب الدقيق – أن يكون بناؤها موافقا للجانب الدقيق من المعنى المراد تأديته، وهذه الوسائل الثلاث يتحقق فيها معنى النظم، بالطريقتين اللتين سبقت الإشارة إليهما، وهما الاختيار والتأليف.

غير أن الاختيار يظهر تحققه فى العنصرين الأولين وهما الأداة، والكلمة، ويتضح التأليف ويظهر على مستوى الجملة.

وليس معنى معالجة هذه العناصر متفرقة، الإيمان بتجزئة الجملة أو وجود العنصر البلاغى، فى الأداة أو الكلمة على حدة، ولكنها تجزئة لاستكشاف جوانب كل جزئية على حدة على أن يكون واضحا أن نظم الأسلوب لا يتحقق إلا من خلال أداء المعنى النفسى المراد، وهذا المعنى لا يؤدى بداهة إلا من خلال تركيب أسلوبى مفيد، سواء تحقق على مستوى الجملة أو مستوى الجمل المتآلفة.

وسوف نبدأ بتناول الاختيار على المستويين اللذين يتحقق من خلالهما، وهما مستوى الأداة، ومستوى الكلمة.

الاختيار على مستوى الأداة:

تعرف اللغة أدوات كثيرة تساعد على أداء المعنى، مثل أدوات النفى، وأدوات النهى وأدوات الاستفهام، وأدوات التوكيد، وما إلى ذلك، ولكل معنى من المعانى أدوات مختلفة فعلى مستوى النفى مثلا، نجد، ما، ولا، ولم، ولما، وليس، وإن، وغيرها من الأدوات، ولكن لا يكفى

أن يكون المعنى العام لكل هذه الأدوات النفى، حتى تصلح فى أى موقع يراد به النفى، بل إن داخل النفى فروقا معنوية دقيقة، تقتضى أن تختص كل أداة من هذه الأدوات بجانب دقيق من جوانب المعنى، فمثلا: نجد أن لم ولما تنفيان الزمن الماضى. ولكن من فروق المعنى الدقيق بينهما أن الفعل المنفى بلما يكون متوقع الحدوث، بخلاف المنفى بلم، فتقول لم يجئ محمد فتنفى عنه المجىء ولكن حين تقول: «لما يجئ محمد، فإنك مع نفيك للمجىء تتوقع أن يحدث ذلك المجىء بين لحظة وأخرى، وكذلك نجد فرقا بين النفى بما والنفى بلا، بحيث تختص كل أداة بجانب دقيق من المعنى، فأنت تقول ما أمطرت السماء، وتقول لا أمطرت السماء، فتجد فرقا كبيرا بين المعنى فى كل من الجملتين، فأنت فى الأولى تنفى أن مطرا قد حدث، وأنت فى الثانية تدعو ألا ينزل المطر، ومن هذا الفرق يجىء الخطأ الشائع الذى تقع فيه حين تقول: «لا زال الجو ممطرا» فى حين أننا نريد نفى انقطاع المطر، والأداة، المناسبة للمعنى هنا هى «ما» فينبغى أن يقال «مازال» لأننا فى موقف النفى لا فى موقف الدعاء.

وكذلك توجد هذه الفروق الدقيقة بين أدوات الاستفهام فهنالك فرق بين هل والهمزة ومن، وماذا، وكيف، وأين، ومتى ..... إلخ.

وفى النداء كذلك توجد فروق دقيقة بين يا وأى والهمزة وأيا وهيا .. إلخ، ومثل ذلك يقال فى التوكيد وبقية الأدوات.

وحين يريد الإنسان بناء عبارته، فإن عنصر الاختيار يدخل على مستوى الأداة، فعليه أن يختار الأداة التى تعبر عن جانب المعنى المراد تأديته، وذلك يلزم أن يكون مدركا لخصائص كل أداة عالما بمكانها فى العبارة ودورها فى المعنى.

ولقد تناول علماء اللغة – من نحويين وبلاغيين – هذه الأدوات فوضحوا جوانبها وخصائصها، وسوف نقتصر هنا على نوع واحد من تلك الأدوات هو ما يسمى بأدوات القصر.

القصر والاختصاص

كثير من آيات القرآن الكريم، عبرت عن إثبات الرسالة لمحمد صلى الله عليه وسلم واتخذت في صياغتها للتعبير عن هذا المعنى أشكالا مختلفة باختلاف الموقف الذى تساق فيه هذه القضية والغرض الذى يراد من خلالها إثباته، فقد يكون الموقف موقف إنكار لهذه الرسالة من الكافرين، وقد يكون موقف اعتراف وتسليم من المؤمنين، وقد يكون موقف مبالغة فى هذا الاعتراف، أى إعطاء تصور للرسالة والرسول أكثر من واقع الأمر، ولكل معنى نفسى من هذه المعانى طريقة فى التعبير.

ففى موقف مخاطبة المؤمنين المعترفين بنبوة محمد يقول الله تعالى: «محمد رسول الله، والذين معه أشداء على الكفار رحماء بينهم»، ونلاحظ فى صياغة الجملة الأولى هنا، أنها خالية من أى توكيد، لأن الموقف لا إنكار فيه، وإذا لاحظنا طرفى هذه الجملة، وحللناها، وجدنا أنها تتكون من «محمد» وهى ذات وصفت هنا بصفة معينة، ويمكن أن تسمى «الموصوف» و«رسول»، وهى تقع خبرا عن هذه الذات وتصفها فى الوقت نفسه بصفة هى الرسالة ويمكن أن تسمى «صفة» إذن الموقف فى هذه الجملة موقف إثبات الصفة للموصوف، دون إنكار أو زيادة فى الإثبات.

لكن القرآن فى موقف آخر، حين يحاول إثبات هذه الصفة لذلك الموصوف يقول: «وما محمد إلا رسول قد خلت من قبله الرسل» ويلاحظ هنا أن الصفة لم تضف للموصوف مجردة كالمثال السابق، ولكن التركيب اختار هذه المرة أداة ذات طرفين هما «ما وإلا» والموقف الذى اقتضى إضافة هذه الأداة هنا هو موقف المبالغة فى فهم الصفة وإسنادها للموصوف، وذلك أن شدة حب المسلمين للرسول، جعلتهم يتصورون فى بعض المواقف، أنه ليس مثل سائر البشر، يصدق عليه ما يصدق عليهم من الموت وانتهاء الأجل، ومن ثم فقد كان فزع المسلمين شديدا حين توهموا أن الرسول قد مات فى إحدى الغزوات فجاء هذا التركيب، لكى يدفع هذا الوهم، أى وهم الزيادة فى الصفة أو وهم إضافة صفات أخرى ليست له فى الواقع مثل صفة الخلود أو عدم البشرية.

وإضافة أداة «إلا» هنا، تحدث تغييرا فى علاقة الصفة بالموصوف، فلم تعد العلاقة مجرد إثبات، كالجملة السابقة وإنما أصبحت تحديدا لهذه العلاقة، أى إثباتا لتلك الصفة للموصوف، وفى الوقت ذاته نفيا، لأى صفة أخرى، قد تعرض فى هذا الموقف، كالخلود أو عدم البشرية أو ما إلى ذلك، وإبعادا لها عن الموصوف.

إذن تريد الآية هنا، أن تثبت الرسالة لمحمد، وأن تنفى عنه الصفات الأخرى، وكأنها تقول: محمد رسول فقط وليس كما توهمتم خالدا أو مغايرا للبشر فى الأحكام التى تجرى عليهم، إذن نحن أمام نوع من التركيب يفيد الاختصاص، أى خص وقصر الموصوف فى هذه الجملة وهو محمد على الصفة الموجودة فيها وهى الرسالة، بحيث لا يوصف ذلك الموصوف بأى صفة أخرى فى ذلك الموقف، وذلك النوع من الأساليب، يسمى عند البلاغيين، أسلوب القصر والاختصاص.

الفرق بين الجملتين «محمد رسول الله» و«ما محمد إلا رسول» هو خلو الأولى من أداة تفيد القصر والاختصاص، وتضمن الثانية لتلك الأداة، ومن هنا فإن الفرق بين التركيبين هو «الأداة» وتلك الأداة هى التى أفادت التركيب للثانى معناه، أو لنقل هى التى ظهر من خلالها المعنى الذى أراد التركيب الثانى التعبير عنه، فالأداة هى الفيصل فى إعطاء التركيب معنى القصر أو عدمه، ومن هنا جاز لنا أن نضع الحديث عن «القصر» تحت عنوان «الاختيار على مستوى الأداة».

«وما محمد إلا رسول» لننظر فى هذا التركيب الذى أفاد القصر ونحلل كل جوانبه، «محمد» قلنا من قبل إنه موصوف، ومعنى هذا أنه ذات، يجوز أن تدخل عليها كثير من الصفات الحسية أو النفسية أو الفعلية، فيجوز أن يتصف بأنه طويل أو قصير، بدين أو نحيل، كريم أو شجاع أو متسامح أو ضد هذه الصفات، ذكى أو شاعر أو قارئ أو غير ذلك، وحين ننطق باسم أى ذات، نجد هذه الصفات محتملة لها فى العقل، والموقف هو الذى يختار صفة من هذه الصفات أو أكثر من صفة، فينسبها إلى ذلك الموصوف ما دامت الصفات ليست متعارضة، فيمكننا أن نقول: «الخميسى شاعر ومخرج وموسيقى» أو نقول «أبو شادى شاعر ورسام» وينبغى أن نلاحظ هنا أننا حين نذكر الموصوف، فإن الذى يرد على أذهاننا هو الصفات المتعددة، وذلك كله فى حالة الإثبات، إذن هذا الركن الأول من أركان جملة القصر نسميه الموصوف».

هنالك ركن ثان، وهو كلمة «رسول» وقد عرفنا أنها صفة لمحمد، وينبغي هنا أن نفرق بين مصطلحي «الصفة والموصوف» في النحو والبلاغة، فالصفة في النحو هي النعت والموصوف هو المنعوت، ولابد من ملاحظة الترتيب بينهما أي سبق الموصوف وتأخر الصفة، وكذلك لابد من توافر شروط في كل منهما، أما في البلاغة فالصفة هي كل ما يصح أن يوصف به سواء وقعت خبرا أو نعتا أو حالا أو اسما أو فعلا أو غير ذلك، ويلاحظ أننا حين نذكر صفة من الصفات مثل «شاعر أو موسيقى أو تاجر، أو ذكى»، فإنها في ذاتها يمكن أن يوصف بها عشرات الموصوفين، فيصح أن تنسب إلى محمد وعلى وخالد وغيرهم، وذلك كله في مجال أسلوب الإثبات العادى، ولكنها حين تدخل أسلوب القصر تأخذ وضعا آخر.

الركن الثاني من أركان القصر إذن هو الصفة:

وينبغي أن يلاحظ أنه يمكن أن يأتي الموصوف، أولا والصفة تالية، ويمكن أن يحدث العكس، فتأتي الصفة أولا، والموصوف تاليا، لكن لكل واحد من التركيبين معنى مختلف تماما، فنحن حين نقول: «ما المعرى إلا شاعر» فإننا نقصر موصوفا هو المعرى على صفة هي الشاعرية، ومعنى ذلك أننا نثبت الشاعرية له، وننفي عنه بقية الصفات التي قد ترد على الذهن في مثل ذلك الموقف، من كونه ناثرا أو خطيبا أو ما شاكل ذلك، ويسمى البلاغيون ذلك اللون من التركيب قصر موصوف على صفة.

ويمكننا أن نقول: «ما شاعر إلا المعرى» فنكون قد قصرنا صفة هي الشاعرية على موصوف هو المعرى، ومعنى ذلك، أننا نثبت له صفة الشاعرية، وننفيها عمن عداه كأبي العتاهية، وبشار والبحترى مثلا، وكأننا نقول إنه لا يستحق اسم الشاعرية من بين الشعراء إلا المعرى، ويسمى البلاغيون ذلك اللون من التركيب، «قصر صفة على موصوف».

وينبغي أن يلاحظ كذلك، أننا حينما نقصر موصوفا على صفة معينة، أو صفة على موصوف معين، فإننا نقصد القصر بالمقارنة بالأشياء المناسبة لهذه الصفة، أو لذلك الموصوف، فنحن حين نقول «ما المعرى إلا شاعر» فإننا نثبت له الشاعرية وننفي عنه الصفات المناسبة لها كالنثر والخطابة ولكن لا ننفي عنه كونه طويلا أو كريما أو شجاعا، فتلك كلها صفات لا ترد على الذهن عند ذكر صفة الشاعرية حتى تثبت أو تنفى، وكذلك الأمر حين نقصر الصفة على الموصوف، فنقول ما شاعر إلا المعرى، فإننا نثبت الشاعرية له وننفيها عن قرنائه من الشعراء الذين يمكن أن يردوا على الذهن عند ذكر المعرى ولكننا

بالتأكيد لا نود فى هذا المقام أن ننفى الشاعرية أو نثبتها، لعوام الناس الذين لا يدخلون فى المقارنة من قريب أو بعيد.

ويلاحظ كذلك أن أسلوب القصر، شأنه شأن الأسلوب البلاغى عامة يهدف إلى إحداث التأثير النفسى، ومن هنا فإنه ليس من الضرورى أن يكون الواقع الذى تعبر عنه نسبة الصفة إلى الموصوفات ملائما للواقع الخارجى، بل المطلوب أن يكون ملائما للواقع النفسى أى مؤديا لمعنى يود المتكلم التعبير عنه، ويحسن اختيار الأداة التى تظهره محدثا تأثيره فى السامع من خلال تخير الموقف المناسب، ومن هنا فلا اعتراض على من يقول «ما شاعر إلا المعرى» بأن المتنبى أو أبا تمام أو البحترى أكثر شاعرية أو مساو له فى الشاعرية، وإنما المهم أن يأتى مثل ذلك التركيب فى سياق فنى مقنع.

بعد هذه المناقشة لعلاقة الصفة والموصوف فى أسلوب القصر والاختصاص نقول أن الركن الثالث هو «الأداة» ويلاحظ أن اختيار أداة القصر، يقوم على أساس رئيسى هو: «أن تكون عنصرا نحويا يدل على الإثبات وعلى النفى فى وقت واحد»، وهذا الأساس لابد منه لكى تقوم الأداة بدورها، فى إثبات جزء من المعنى، ونفى جزء آخر غير مطلوب منه، ولعلنا نلاحظ أن الأداة التى معنا هنا وهى ما ... إلا «مركبة من أداتين تدل أولاهما،» ما «على النفى»، وتدل الثانية على «الاستثناء» وليست هذه الأداة وحدها هى التى تفيد ذلك ولكن هنالك أدوات أخرى تؤدى نفس المعنى وهى إنما وبل، ولكن، ولا، وهى حروف عطف.

وكما نلاحظ أن هذه الأدوات فى مجموعها (ما .. إلا، إنما، بل، لكن، لا) تمثل جانبا فى أداء نوع معين من المعانى يفترق عن غيره من المعانى الأخرى فى مجال الإثبات والنفى، فإن هناك فروقا دقيقة، بين هذه الأدوات بعضها والبعض الآخر حيث يمثل كل منها جانبا دقيقا من هذا الإطار العام للمعنى وهو القصر، وذلك الفرق يحتم الاختيار مرة أخرى داخل هذه الأدوات.

وقبل أن نناقش خصائص كل أداة، نشير إلى أن القصر، لا يتحقق عن طريق الاختيار فى الأداة فحسب، وإنما يمكن أن يتحقق كذلك عن طريق الاختيار فى الكلمة فيما يسمى بتعريف الطرفين، عن طريق التأليف فى التقديم والتأخير، وسوف نتعرض، لكل ذلك فى حينه.

والآن فلنناقش الفروق الدقيقة بين الأدوات لنعرف كيف يتحقق النظم عن طريق الاختيار فيما بينها:

١ - ما، إلا، أو النفى والاستثناء:

هذه أداة تجمع بين أداتين، هما ما التى تفيد النفى وإلا التى تفيد الاستثناء، ومن هنا فإن اجتماع أى أداة للنفى والاستثناء يفيد معنى القصر والاختصاص وأدوات النفى فى العربية هى، ما، وإلا، ولم، ولمّا، ولن، وليس، وإن غير أى واحدة من هذه الأدوات وهى «لما» لا تصلح للدخول فى تركيب جملة القصر، ذلك لأنها مع كونها تشترك مع «لم» فى أنها تنفى الماضى إلا أن المنفى بها يشترط أن يظل منفيا حتى لحظة التكلم، ومن هنا فلا يصح الاستثناء منه لأن الاستثناء يقتضى تحول جزء من النفى إلى الإيجاب، وذلك لا يجوز فى «لما»، فأنت مثلا تستطيع أن تقول لم يحضر محمد إلا منذ ساعة، فتنفى بذلك جزءا من الزمن الماضى، وتستثنى جزءا آخر فتجعله موجبا، ولكنك لا يجوز أن تقول لما يحضر محمد إلا منذ ساعة لأن لما، تقتضى أن يكون نفى الحضور قائما حتى لحظة التكلم، وفيما عدا هذه الأداة، فإن كل أدوات النفى تصلح للدخول معنا فى أسلوب القصر.

وأدوات الاستثناء هى: إلا، وغير، وسوى، ومن أدواته كذلك عدا وخلا، وحاشا، وليس، ولا يكون، ولكنها ليست شائعة شيوع مجموعة الأدوات التى ذكرت أولا، ومن هنا، فإن أى تركيب يجتمع فيه واحد من المجموعة الأولى وواحد من الثانية، يعد أسلوب قصر.

وواضح أن كل أداة، من كل من المجموعتين، تصلح للعمل مع المجموعة الثانية كاملة فنحن نقول فى الجمع بين «ما» ومجموعة أدوات الاستثناء، ما قام غير محمد، وما قام إلا محمد، وما قام سوى محمد، وكذلك الشأن فى بقية الأدوات التى يجوز من الناحية النحوية أن تجتمع مع أداة النفى.

وليس من الضرورى أن تكون أداة النفى متقدمة، وأداة الاستثناء متأخرة، فمن الممكن أن يحدث العكس، وأن نقول مثلا: «غير الحق لا نبتغى سبيلا»، ويفيد الأسلوب معنى القصر، بل إن من الممكن أن نجمع أداتى النفى والاستثناء معا فى نهاية الجملة كأن تقول مثلا: «أريد هذا الشىء ليس إلا، ونحب هذه الطريقة ليس غير» فالعبارتان ليس إلا، وليس غير تجمعان الأداتين فى مكان واحد من الجملة وهذا اللون من التراكيب يشيع فى اللغة العربية المعاصرة.

ومن التراكيب التى تؤدى معنى النفى والاستثناء كذلك، التركيب الذى تتصدره أداة استفهام مراد بها النفى، فإنها تحل محل أداة النفى فإذا لحقتها أداة استثناء صارت

قصرا، ونظير ذلك قوله تعالى: «هل جزاء الإحسان إلا الإحسان؟» ... فإن هل التى وردت هنا لا يراد بها الاستفهام الحقيقى، وإنما يراد بها النفى على معنى ما جزاء الإحسان إلا الإحسان.

كل تركيب اجتمع فيه النفى والاستثناء إذن يفيد معنى القصر والاختصاص، ولكن لماذا كانت هذه الأداة النحوية تؤدى ذلك المعنى النفسى، أى لماذا كان النفى والاستثناء مفيدين لمعنى القصر والاختصاص؟

إن النفى معناه عدم الوجود، ونحن حين نأتى به فى صدر العبارة، فإنما نسنده إلى ذات موصوفة فنقول ما على، أو إلى صفة، فنقول ما شاعر، وحين نسند إلى الذات فإننا لا نريد أن نثبت عدم الوجود لهذه الذات، أى أننا لا ننفى عليا نفسه، وإنما ننفى الصفات المتعلقة به، أى أننا حين نقول ما على فكأننا نفينا عنه كل صفة يمكن أن تتعلق به، وهذا النفى بطبيعته يدفع للتساؤل أليست له صفة يتميز بها؟ وفى وسط جو التساؤل والتأهب، تأتى أداة الاستثناء فستخرج واحدة من الصفات التى حكمنا عليها جميعا بالنفى، ونخرجها إلى دائرة الإثبات فنقول إلا شاعر، وحين تأتى الصفة مثبتة وسط هذا التمهيد، فإنها لا تكون مجرد إثبات صفة لعلى، ولكنها تأتى فى بقعة من الضوء مهيئة لها، قد أطفئت كل الأنوار حولها حتى يشتد وضوحها وتألقها - ومن هنا فإن مشهد الصفة المثبتة وسط الصفات المنفية جميعها يشبه المشهد المسرحى الذى تطفأ كل الأنوار حوله، حتى يزداد ظهورا وتألقا، ومعنى ذلك على مستوى النص اللغوى هنا، أن الشاعرية هى آلق الصفات فى على، حتى كأن ما عداها عدم وهى وحدها الوجود، وذلك هو معنى الاختصاص والقصر.

وكذلك الأمر لو أننا أدخلنا أداة النفى على الصفة فقلنا «لا ناقد سوى عبد القاهر» فإن أداة النفى، حين دخلت على الصفة لم تنفها فى ذاتها، وإنما نفت ما يمكن أن تتعلق به، فحين نطقنا لا ناقد تصور الذهن، الذين يمكن أن تلتصق بهم هذه الصفة ممن يتدارسون نصوص الأدب، فنفاها عنهم جميعا، ثم جاءت أداة الاستثناء سوى لكى تخرج من هذا العدم وجودا واحدا هو الموصوف الذى استحق هذه الصفة مركزة عليه الضوء محققة من خلال ذلك معنى القصر والاختصاص.

والتركيب الذى أدى معنى القصر هنا، يفيد المعنى فى واحد من أمرين، إما أن يكون المراد أن نركز على عنصر الإثبات أى نركز فى قولنا لا ناقد إلا «عبد القاهر» على إثبات

صفة النقد، أو يكون المراد التركيز على عنصر النفى، أى نركز فى المقال السابق على نفى صفة النقد عن غيره من النقاد وكلا المعنيين يمكن أن يفهم من التركيب، ويتحدد المراد تبعا للموقف والسياق، يقول الإمام عبد القاهر:

«اعلم أنك إذا قلت ما جاءنى إلا زيد، احتمل أمرين أحدهما أن تريد اختصاص زيد بالمجيء، وأن تنفيه عمن عداه، وأن يكون كلا ما تقوله لا لأن بالمخاطب حاجة إلى أن يعلم أنه لم يجئ إليك غيره والثانى أن يكون كلاما تقوله ليعلم أن الجائى زيد لا غيره وعلى ذلك قوله تعالى: «ما قلت لهم إلا ما أمرتنى به أن اعبدوا الله ربى وربكم»، لأنه ليس المعنى أنى لم أزد على ما أمرتنى به شيئا ولكن المعنى أنى لم أدع ما أمرتنى به أن أقوله لهم وقلت خلافه». (1)

وفى كلتا الحالتين فإن المقصور عليه هو ما بعد إلا فى الاستثناء دائما، سواء كان صفة أو موصوفا، ولكن ما الموقف الخاص الذى تستعمل فيه أداة النفى والاستثناء فى إفادة معنى القصر وتفضل فيه غيرها من أدوات القصر؟

إن ذلك الموقف الإنكار، أو عدم التسليم بمضمون القضية التى تريد تأكيدها، فمثلا حين تقول ما على إلا شاعر، فإنك لا تقول ذلك إلا إذا كان مخاطبك ينكر على على هذه الصفة ويزعم أنه بعيد عنها، أو كان إسناد الشاعرية إلى على أمرا غير مألوف ولا عادى، ولما كان الموقف بهذه المثابة احتاج إلى استعمال أداة النفى وأداة الاستثناء، لكى نخرج بالتأكيد على الحقيقة المراد إثباتها.

حيث يصف الشاعر ابن الرومى مغنية عصره الأولى «وحيد» ويحاول تصوير أثرها الساحر فى التلاعب بقلوب الناس، وأسر عقولهم مهما كان مقدار وقارهم، يلجأ إلى أسلوب القصر بالنفى والاستثناء فيقول:

فى هوى مثلها يخف حليم ... راجح حلمه ويغوى رشيد
ما تعاطى القلوب إلا أصابت ... بهواها منهن حيث تريد
وتر العزف فى يديها مضاه ... وتر الرجف فيه سهم شديد
وإذا أنبضته للشرب يوما ... أيقن القوم أنها ستصيد

(1) دلائل الإعجاز، ص ٢٦٠.

فالموقف هنا، ليس مسلما به من الوهلة الأولى، فلو قلت هذه المغنية يهتز لها العقلاء الراجحون، وينهار أمامها الراشدون، وأنها حين تنظر إلى أى قلب تحركه كيفما أرادت لوجدنا أنفسنا أمام معان ليست عادية، ولا مسلما بها، ومن هنا لجأ الشاعر فى البيت الثانى، إلى أسلوب القصر عن طريق النفى والاستثناء لكى يؤكد هذا المعنى، ويبرز الصفة التى أرادها وهى إصابة القلوب بهواها حيث تريد.

وحين يريد مسلم بن الوليد أن يصف ليلة من اللقاء العفيف بينه وبين حبيبته، استمرت بينهما حتى مشارف الصبح، ومع ذلك فقد كان بينهما من العفاف رقيب يقول:

سقتنى بعينيها الهوى وسقيتها	فدب دبيب الراح فى كل مفصل
فلما استمرت من دجى الليل دولة	وكاد عمود الصبح بالصبح ينجلى
تراعى الهوى بالشوق فاستحدث البكا	وقال للذات اللقاء ترحلى
فلم تر إلا عبرة بعد عبرة	مرقرقة أو نظرة بتأمل

وموضع الاستشهاد هو البيت الأخير حيث يصور موقف الوداع وانتهاء اللقاء، فيصور موقفا صامتا لا تستطيع الكلمة التعبير عنه ولا تلمح فيه إلا الدموع المتتالية والنظرات المودعة؛ ولأن موقفا كهذا يندر ألا تأتى فيه الكلمة المودعة أو ما شابهها فقد عبر عنه الشاعر عن طريق القصر بأداة النفى والاستثناء.

غير أن هنالك موقفا آخر تستعمل فيه أداة القصر «النفى والاستثناء» وذلك الموقف ليس موقف الإنكار وعدم الوضوح، ولكنه موقف الوضوح أو الظهور الذى ينزل منزلة الغموض أو الإنكار، وذلك تعبيرا عن موقف نفسى خاص، ومن ذلك مثلا أن تجد إنسانا يتطاول عليك فى الحديث ويزعم أنه يستطيع إيذاءك، والإضرار بك، فتقول له «ما أنت إلا رجل مثلى لا تملك لى نفعا ولا ضرا»، فالعبارة الأصلية هنا وهى أنت رجل مثلى، قضية واضحة لا تحتاج إلى أن تؤكد بهذه الأداة القوية، النفى والاستثناء، ذلك لأن الرجل يعلم يقينا أنه رجل مثلك ولا ينكر هذه القضية.

ولكن اختيار التعبير على هذا النحو، كأنما يقول أنك تجهل هذه المسألة وتعتقد أنك أكبر من مجرد إنسان وإن لك من حرية العمل ما تستطيع معه النفع والضرر، ولأن تصرفك يشف عن هذا الإدراك، فقد عاملتك على أن القضية غامضة فى عينيك، وأنك تحتاج إلى مزيد من التأكيد لإيضاحها.

وعلى هذا النحو يأتى الحوار القرآنى الذى يدور بين جماعة من الرسل وقومهم الذين يكذبونهم، ولا يصدقون أن الله يوحى إليهم. يقول تعالى: «واضرب لهم مثلا أصحاب القرية إذ جاءها المرسلون * إذ أرسلنا إليهم اثنين فكذبوهما فعززنا بثالث فقالوا إنا إليكم مرسلون * قالوا ما أنتم إلا بشر مثلنا وما أنزل الرحمن من شىء إن أنتم إلا تكذبون * قالوا ربنا يعلم إنا إليكم لمرسلون * وما علينا إلا البلاغ المبين».

ففى هذه الآيات ورد أسلوب القصر على طريق «النفى والاستثناء» ثلاث مرات، استعمل فيها مرتين ما وإلا، والثالثة إن النافية التى تساوى معنى ما تم واستعمل معها إلا، ولننظر فى جملة القصر الأولى «ما أنتم إلا بشر مثلنا»، فسنجد أن الموقف هنا ليس موقف إنكار، فلم يدع الرسل أنهم شىء فوق البشر، ولم ينكروا بشريتهم، حتى يوجه إليهم هذا الأسلوب الذى يساق فى مواقف الإنكار، ولكن الكفار رأوا تمسكا من الرسل بدعوتهم وإصرارا عليها، والكفار يعتقدون أن الذى يتلقى الدعوة من الله ينبغى أن يكون كائنا آخر أعلى من البشر ولذلك فهم يصرخون فى وجوه رسلهم، أمازلتم مصرين على إدعاء أنكم رسل، هل نسيتم أنكم بشر لا ينبغى لهم أن يخاطبوا الله (من وجهة نظر الكفار) إنكم فيما يبدو قد نسيتم بشريتكم وإنكم من ثم أصبحتم فى حاجة إلى أن نذكركم بهذه البشرية وأن نؤكدها لكم، ومن أجل ذلك يسوقون لهم الحديث مؤكدا بهذه الأداة القوية ما وإلا أى أنهم - حسب التعبير البلاغى الشائع - ينزلون غير المنكر منزلة المنكر، لأن أفعاله - من وجهة نظر المتكلم - تدل على أنه منكر.

لكننا حين ننظر فى جملة القصر التالية «إن أنتم إلا تكذبون» نجد الأداة هنا قد استعملت فى مكانها الأصلى، حيث إن مضمون الجملة وهو اتهام الرسل بالكذب أمر ينكره الرسل أنفسهم، ولا يسلمون به، ومن ثم فإن الأداة التى تناسب المبالغة فى إثبات الأمر الذى ينكرونه هى أداة النفى والاستثناء.

وكذلك الأمر بالنسبة للجملة الثالثة «وما علينا إلا البلاغ» فإن الرسل هنا يحاولون أن يزيلوا من عقول الكفار وهما سائدا، مؤداه أن الرسل يلزمون بأن يستجيب الناس لدعوتهم وواقع الأمر أن مهمتهم هى إبلاغ الناس بالدعوة سواء استجابوا أو لم يستجيبوا، ومن هنا فإن أداة النفى والاستثناء تستعمل هنا فى موضعها الأصلى.

نخلص من ذلك إلى أن أداة النفى والاستثناء، إنما تفيد معنى القصر أى شدة تأكيد النسبة بين الصفة والموصوف تأكيدا يكاد ينفى ما عدا هذه الصفة أو ما عدا هذا الموصوف.

إننا على مستوى الاختيار داخل أسلوب القصر، إنما نختار أسلوب النفى والاستثناء – للتعبير فى الموقف الذى يكون فيه مضمون الجملة شيئا لا يسلم به المخاطب أو يكون شيئا مسلما به، ولكننا ننزله منزلة المنكر، لأن فى سلوكه العملى ما يتنافى مع التسليم بما يعتقده المتكلم، ويسمى البلاغيون استعمالها فى الموقف الأول «استعمالا فى الظاهر» ويسمون استعمالها فى الموقف الثانى «استعمالا فى غير الظاهر».

‹ إنما ›

هذه هى الأداة الثانية من الأدوات التى تفيد الاختصاص والقصر وهى فى صياغتها مكونة من «إن» ، «ما».

أما «إن» فهى تفيد توكيد الإسناد بين طرفى الجملة، فنحن نقول محمد شاعر، فنثبت بذلك مجرد إسناد الشاعرية إلى محمد، ولكننا حين نقول إن محمدا شاعر فإننا نؤكد قضية الإسناد بين الصفة والموصوف، وقد يبلغ من قوة هذه الأداة، فى إفادة تأكيد الإسناد أننا فى بعض الأحيان نستطيع الاستغناء عن أحد طرفى الإسناد إذا ذكرت أن فى الكلام وذلك كالتعبير العربى المشهور «إن مالا وإن ولدا» فذلك التعبير الذى حذف أحد طرفى الإسناد فيه يفيد معنى «إن لنا مالا وإن لنا ولدا» دون حاجة إلى ذكر المسند، وعلى هذا النمط من التعبير جاء قول الشاعر القديم:

إن محــــلا وإن مرتحــــــلا   وإن فى الســفر إن مضــوا مهلا

فهو يريد أن يقول إن لنا محلا وإن لنا مرتحلا، ولا يتم هذا التركيب إلا مع وجود أداة التوكيد القوية هذه وهى «إن».

وتستطيع هذه الأداة التوكيدية أن تؤدى دورا كبيرا فى جمال العبارة الأدبية، وكما يقول عبد القاهر: «ليس الذى يعرض بسبب هذا الحرف من الدقائق والأمور الخفية بالشىء يدرك بالهوينا.[1]

---

(١) دلائل الإعجاز، ص ٢٧٢.

وإذا كنا حين نقول إن محمدا شاعر فإننا نؤكد نسبة الصفة إلى الموصوف فإننا فى مثل هذا التعبير لا نتعرض لصفات أخرى، ولا لموصوفين آخرين، فنحن نثبت لمحمد الشاعرية فقط، ولكننا لا ننفى عنه شيئا آخر سواها، ونحن كذلك لا نتعرض لعلى أو لخالد فنثبت أو ننفى عنهم الشاعرية.

لكننا حين نضيف «ما» إلى «إن» فنقول: «إنما» يتغير الموقف والمعنى، فيكون معنى قولنا «إنما محمد شاعر» إثبات الشاعرية له، ونفى غيرها من الصفات المتجانسة والمشابهة عنه، ويكون الأسلوب أسلوب قصر، وكأننا قلنا «ما محمد إلا شاعر» أى أن الأسلوب بدلا من أن يكون أسلوب إثبات فقد أصبح أسلوب إثبات ونفى.

والذى أضيف إلى «إن» فى هذا الأسلوب هو «ما» ويسميها النحويون كافة أى أنها تكف «إن» عن عملها وهو نصب الاسم ورفع الخبر، فيصبح الاسم والخبر مرفوعين، ولكنها إذا كانت تبطل عملها النحوى فإنها تزيد عملها المعنوى من حيث قوة التأكيد والقصر.

ولم يتعرض النحويون والبلاغيون كثيرا إلى السبب الذى من أجله تفيد «ما» هذا المعنى عندما تضم إلى «إن» ويمكن أن يكون من أسرار اللغة الدقيقة فى مثل هذا الموقف أن «ما» تستعمل أحيانا للنفى، وإن تستعمل للإثبات والتأكيد، فكأننا نجمع فى كلمة «إنما» عنصرى الإثبات والنفى، وهو قريب من اجتماع عنصرى النفى والاستثناء فى أسلوب «ما وإلا».

إذن تعد «إنما» أداة من أدوات القصر، تؤدى فى معناها العام ما تؤديه أداة النفى والاستثناء، وتدخل فى مجال الاختيار على مستوى الأداة تحت عنصر معنوى هو الاختصاص والقصر، أى أننا حين نريد التعبير عن هذا اللون من المعانى، فإنما نلجأ إلى واحدة من الأدوات النحوية التى تؤدى هذا المعنى ومن بينها «إنما».

لكننا قلنا إنه يوجد داخل دائرة الاختيار العام لأسلوب القصر اختيار دقيق آخر ينبغى معه أن نختار لكل جانب دقيق من المعنى الأداة المناسبة له، وقد رأينا فى هذا المجال أن أداة النفى والاستثناء تصلح للتعبير عن المعنى الذى ينكره المخاطب، أو الذى ينزل فيه المخاطب منزلة المنكر.

وإذا نظرنا إلى «إنما» من هذه الزاوية نجد أنها عكس «ما» و «إلا» تماما أى أنها فى الأصل تصلح لهذا اللون من المعانى الذى لا ينكره المخاطب ولا يحتاج إلى كثير تأكيد، ولعل

السر فى ذلك أن عناصر النفى والإثبات فيها غير مستقلة أو ظاهرة وإنما هى عناصر متضمنة داخلها، فليست فى قوة العناصر الظاهرة فى ما وإلا.

حين يقول الله تعالى: «إنما المؤمنون إخوة» فإن القضية التى يراد تأكيدها قضية واضحة، فأخوة المؤمنين لا تحتاج إلى مزيد من التأكيد حتى تثبت، ومن هنا فقد اختار لها هذه الأداة «إنما» التى تناسب ذلك الجانب من معانى القصر، وهو جانب الوضوح والظهور.

وحين نحاول أن نتبين جوانب أسلوب القصر فى أسلوب إنما فإننا نجد دائما أن المقصور هو المقدم دائما والمقصور عليه هو المتأخر دائما، ففى المثال الذى معنا نجد أن المقصور هم المؤمنون وهم موصوفون هنا، وأن المقصور عليه هو «إخوة» وهى صفة من الصفات، إذن يراد هنا إثبات صفة من الصفات هى «الأخوة» للمؤمنين، ونفى الصفات الأخرى التى تتناسب أو تحضر للذهن عند ذكر هذه الصفة من المؤمنين فهم ليسوا أعداء ولا متفرقين ولا متباغضين، ويسمى هذا اللون قصر موصوف على صفة.

ولكننا يمكن أن نعكس طرفى الإسناد فنقول: «إنما الشاعر محمد» فإننا فى مثل تلك الحالة، نجعل المقصور عليه هو محمد، أى إننا نود أن نثبت الصفة التى هى الشاعرية لمحمد، وأن ننفيها عمن عداه ممن يحضر إلى الذهن من الموصوفين قرناء محمد أو المتنافسين معه على الشاعرية، ونسمى ذلك اللون قصر صفة على موصوف.

ولعله يتضح الفرق بين تقديم الصفة أو تقديم الموصوف عندما نقول مرة «إنما هذا الكتاب لك» ومرة ثانية «إنما لك هذا الكتاب» ويتضح الفرق من خلال العكس فى كل عبارة فنحن نعكس الأولى فنقول: «إنما هذا الكتاب لك لا لمحمد» ونعكس الثانية فنقول: «إنما لك هذا الكتاب لا غير»، ولكن إذا كانت إنما تستعمل فى موقف ظاهر لا يراد منه أن يؤكد، فما الداعى لاستعمالها أساسا، ولماذا نلجأ إلى وسيلة لغوية من شأنها أن تثبت شدة التصاق صفة بموصوف، مع أنهما فى واقع الأمر ملتصقان وثابتان؟

إننا فى هذا الاستعمال نقصد شيئا أبعد من مجرد الإثبات، وهو تنبيه المخاطب إلى ما ينبغى أن يترتب على هذا الإثبات من أسلوب عملى، فأنت حين ترى أخا يتخاصم مع أخيه وتقول له، «إنما هو أخوك» لا تقصد من وراء ذلك إلى مجرد إثبات الأخوة، ولكن إلى التنبيه على ما ينبغى اتخاذه من سلوك عملى تنفيذا لهذه القضية المألوفة وهو عدم التخاصم، وكذلك جاء الأمر فى أساليب القصر القرآنية التى استعملت الأداة إنما، فهى لا

تؤكد على قضية الإثبات بين عنصرى الإسناد، ولكنها تذكر بما ينبغى عمله تجاه هذه القضية الظاهرة.

ولننظر فى قوله: « إنما المؤمنون إخوة فأصلحوا بين أخويكم» نجد أداة القصر لا تستعمل لذاتها وإنما للتمهيد لما يأتى بعدها من سلوك يراد أن يتخذ وهو سلوك الصلح بين الإخوة، وكذلك الأمر فى قوله تعالى مخاطبا الرسول «قل إنما أنا بشر مثلكم يوحى إلى أنما الهكم إله واحد، فمن كان يرجو لقاء ربه فليعمل عملا صالحا ولا يشرك بعبادة ربه أحدا»، ويلاحظ هنا أن أداة القصر إنما تكررت مرتين فى الآية، مرة فى إثبات البشرية للرسول وأخرى فى إثبات الوحدانية لله، وليست القضيتان مقصودتين هنا، فليس الموقف موقف إنكار لإحداهما ولكن سياق هاتين القضيتين هنا بأسلوب القصر إنما جاء تمهيدا للقضية المقصودة من الآية وهو عدم إشراك أحد فى عبادة الله، وقد سيقت هذه القضية الأساسية ممهدا لها بالقضيتين الأخريين وبأسلوب إنما، لتأكيد مضمونها.

ولكن إذا كان هذا هو الموقف الأساسى الذى تستعمل فيه «إنما» وهو موقف الأمر الذى لا يحتاج إلى كثير من التأكيد، لكونه معروفا متألقا فإنه يمكن أن تستغل فى موقف بلاغى آخر، ذلك الموقف هو الأمر غير الواضح الذى يراد أن يدعى له أنه واضح وظاهر فأنت حين تعمد إلى شخص ينكر شاعرية محمد، وتقول له «إنما محمد شاعر» والموقف كان يقتضى أن تقول له ردا على إنكاره «ما محمد إلا شاعر» فكأنك باختيارك لهذا اللون من الأسلوب تستهين بإنكاره، وتقول له: «إن إنكارك لا قيمة له، فهو كالعدم، لأن شاعرية محمد أظهر من أن يؤثر فيها ذلك الإنكار، ومن هنا فأنت لا تقيم وزنا لذلك الإنكار، وتعامله كأن لم يكن».

ومن هذا اللون قول الله تعالى حكاية عن اليهود: «وإذا قيل لهم لا تفسدوا فى الأرض قالوا إنما نحن مصلحون ألا أنهم هو المفسدون ولكن لا يشعرون»، فاليهود يدعون لأنفسهم الصلاح فى الوقت الذى يمارسون فيه الفساد، وهم يسوقون دعوى الصلاح بأسلوب «إنما» الذى يدل على أن مضمون الجملة التى يأتى فيها واضح لا يحتاج إلى مزيد تأكيد كأنهم بذلك يريدون أن يقولوا: إن صلاحهم أمر معلوم واضح، لا يحتاج إلى أن يؤكد، ولهذا كان الأسلوب القرآنى الذى يجيب على هذا الادعاء الباطل، مشتملا على كثير من ألوان التوكيد التى ترد دعواهم، فقد جاء عبارة «إلا أنهم هم المفسدون» مفتتحة بألا وهى أداة استفتاح تمهيدا للكلام التالى ثم جاءت إن وهذا حرف قوى فى دلالته على التأكيد كما علمت وجاء

ضمير الفعل «هم» متوسطا بين اسم إن وهو ضمير معرفة وبين خبرها وهو يعرف بالألف واللام، وكل هذه العناصر قد اختيرت لكى تدل على تأكيد بطلان هذه الدعوى وكل تلك الكلمات لها قيمة نحوية تساعد على نظم المعنى النفسى المراد كما سنتعرض لذلك عند التحدث عن الاختيار فى الكلمة.

ويمكن أن تستغل هذه الأداة بهذا المعنى فى كثير من المواقف الأدبية، التى تعتمد على ادعاء أن أمرا من الأمور واضح، وأنه إذا كان أحد الناس يشك فيه فلقصر فى إدراكه ونقص فى وسائله، ومن ذلك قول أبى العلاء المعرى حين كان يهاجم المذاهب السياسية المتعارضة فى عصره والتى يحتمى كل واحد منها تحت اسم دينى من شيعة أو خوارج أو رافضة أو علويين، وكان يرى أبو العلاء أن كل هذه الآراء شعائر يحاول زعماؤها أن يصلوا من خلالها إلى الحكم فكان يقول:

إنما هذه المذاهب أسباب ... لجلب الدنيا إلى الرؤساء

فهو هنا يسوق قضية كهذه هى فى واقع الأمر غير مسلم بها، ولكنه يلجأ إلى أداة «إنما» التى تدعى أن الأمر واضح جلى لكل من نظر.

وكذلك قول عبيد الله بن قيس الرقيات فى مدح مصعب بن الزبير:

إنما مصعب شهاب من الله ... تجلت عن وجهه الظلماء

ملكه ملك رأفة ليس فيه ... جبروت منه ولا كبرياء

يتقى الله فى الأمور وقد أفلح ... من كان همه الاتقاء

فالقضية هنا كذلك مسوقة بأداة «إنما» ادعاء أن كون «مصعب» شهابا أمر ظاهر لا يحتاج إلى كثير من التوكيد.

وإذا كان الغرضان الأساسيان اللذان تستعمل فيهما «إنما» هما ما ذكرنا من موقف الأمر الواضح، الذى لا يقصد توضيح مضمونه فى ذاته، وإنما التنبيه إلى ما ينبغى أن يترتب عليه من فعل آخر يتلاءم مع هذا المضمون، ثم موقف الأمر غير الواضح، الذى كان ينبغى له أن يساق مؤكدا بأداة قوية مثل النفى والاستثناء، ولكنه سبق بأداة إنما ادعاء أنه ليس غامضا وإنما هو واضح جلى.

إذا كان هذان هما غرضيها الأساسيين، فإن هناك موقفا ثالثا تكون فيه أقوى ما تكون وأعلق ما ترى بالقلب «على حد تعبير عبد القاهر». (١)

وذلك الموقف هو موقف التعريض:

ويراد بالتعريض ألا يكون مقصود الأسلوب توكيد مضمون الجملة، وإنما الإيماء إلى معنى آخر لم يصرح به فى الكلام. كأن تقول لبعض الكسالى: «إنما يعرف قيمة العلم من سعى فى سبيله وجد فى تحصيله» فإنك هنا لا تريد أن تثبت للساعين والمجدين قيمة العلم، ولكنك فى واقع الأمر تعرض بالكسالى الذين لا يمكن لهم أن يعرفوا قيمة العلم لأنهم لا يسعون ولا يجدون. وهذا الأسلوب التعريض أفضل من أن تقول على سبيل التصريح «إن الكسالى لا يعرفون قيمة العلم» وذلك من ناحيتين:

أولاهما: أنك فى أسلوب التعريض لم تذكر الطرف المراد تقريعه أو لومه - وذلك أكثر تأدبيا فى بناء العبارة، وهو كذلك آثر فى النفس من التصريح.

ثانيهما: أن عدم التصريح بذكر الكسالى يشير إلى أن عدم إدراكهم لقيمة العلم مثلا أمر واضح لا يحتاج حتى إلى مجرد ذكره لكى يكون ثابتا، ولو أنك لجأت إلى أسلوب التصريح لم يكن الادعاء بهذه القوة.

وعلى هذا النحو يأتى قول الله تعالى فى مخاطبة رسوله بشأن الذين يعرضون عن سماع الدعوة، ولا يخافون عاقبة الإعراض: «إنما أنت منذر من يخشاها» وقوله تعالى: «إنما تنذر الذين يخشون ربهم بالغيب» فهو هنا لا يريد أن يثبت النسبة بين الإنذار وسماع الدعوة وبين الذين يخشون الله، ولكنه يعرض بالآخرين الذين فقدوا الخشية، فكأنهم فقدوا آذانهم التى تسمع وقلوبهم التى تعقل - فهم ليسوا أهلا لأن يتلقوا إنذار الله بعاقبة المعصية الوخيمة.

وكذلك قوله تعالى «إنما يتذكر أولوا الألباب» ليس المراد منه إثبات التذكر لهم «وإنما التعريض بالذين لا يتذكرون». والإيماء إلى أن ليست لهم عقول حتى يكون منهم تذكرة، وأنهم «من فرط العناد ومن غلبة الهوى عليهم فى حكم من ليس بذى عقل، وإنكم إن طمعتم منهم فى أن ينظروا ويتذكروا كنتم كمن طمع فى ذلك من غير أولى الألباب.

---

(١) دلائل الإعجاز: ص ٢٧٢.

وعلى ذلك جاء قول الشاعر:

أنـــا لم أرزق مـــحـــبــتـــهـــا إنمـــا للعـــبـــد مـــا رزقـــــا

فهو يستعمل «إنما» هنا على سبيل التعريض، فلا يريد منها ظاهر معناها، وهو إثبات الرزق للعبد، وكونه لا يأخذ أكثر مما رزق له، لكنه يومئ، إلى أنه قد سلم بأمره الواقع بعد أن انقطع ما بينه وبينها من أواصر حب كان يرجوه ويأمله، وأنه هدأ نفسا وأصبح يعزى نفسه، ويسليها بأن لكل إنسان ما قسم له، وكذلك قول حافظ إبراهيم حين أراد بعض ضباط الاستعمار الإنجليزى اصطياد الحمام فى إحدى القرى فأحدثت رصاصاتهم من الحريق ما أتى على أقوات الفلاحين ثم كان بينهم وبين الفلاحين ما انتهى إلى مذبحة دنشواى الشهيرة فقال حافظ مخاطبا الإنجليز:

خـفـضـوا جـيـشـكـم ونـامـو هنيـئـــا وابتغـوا قـوتكـم وجـوبـوا البـــلادا
إنـــمـــا نحن والحـمـــام ســـــواء لم تفــارق أطواقنـــا الأجيـــادا

فهو هنا يعرض بالضعف الذى يسود الأمة، والهوان الذى وقعت فيه، حتى أصبح لا فرق بين أن يُصاد الحمام أو يُصاد أبناؤها.

وأمر رابع تستعمل فيه «إنما» وهو أسلوب التأليف العلمى، وهنا ينبغى ملاحظة مدى إلمام السامع بمضمون القضية التى تريد أن تسوقها له، فإذا كان مضمون هذه القضية ليس جديدا عليه استعملنا له «إنما» وإذا كان جديدا عليه تماما استعملنا النفى والاستثناء، فنحن نقول أثناء تعرضنا للحديث عن القمر مثلا : «إنما القمر نصفه مضيء دائما ونصفه الآخر مظلم دائما» ونسوق هذه القضية بإنما، لأنها أصبحت مقولة علمية شائعة يدركها على نحو ما كل ملم بالثقافة أو متتبع لها، ولكننا حين نريد صياغة علمية فى مجال الفضاء مثلا نقول: «ما الأطباق الطائرة إلا سفن فضاء مرسلة من كائنات راقية فى كوكب المشترى» فإننا ينبغى أن نصوغ هذه القضية إذ توصل لها العلم فى أسلوب النفى والاستثناء، ثم نستطيع صياغتها بعد ذلك إذا هى شاعت فى أسلوب «إنما»، وكذلك الأمر فى كل معلومة نحوية وبلاغية أو دينية نود صياغتها، فلابد من ملاحظة مدى شيوع محتواها أو عدمه.

هذه هى بعض جوانب المعنى التى تحملها الأداة «إنما» والتى يمكن على أساس من إدراكها اختيار هذه الأداة فى نظم الأسلوب البليغ.

١ - حروف العطف (لا وبل ولكن)

رأينا أن الأداتين السابقتين، اللتين تفيدان معنى الحصر، هما النفى والاستثناء وإنما، ويلاحظ أن هنالك إطارا عاما يجمعها، وذلك هو تقابل عنصرى الإثبات والنفى داخل الجملة الواحدة، بحيث يؤديان معا إلى إبراز المعنى المراد وضعه فى دائرة الضوء، عن طريق الإيحاء اللغوى، بأنه وحده وجود، وأن ما عداه عدم أو داخل فى دائرة الظل.

وعلى قدر ظهور عنصرى النفى والإثبات فى الأداة، تكون قوة تأكيدها ويكون جانبها الدقيق من المعنى، الذى ينبغى أن نلاحظه عند عملية «الاختيار» للبناء اللغوى، ومن الواضح أن عنصرى النفى والإثبات أوضح فى الأداة الأولى عنهما فى الثانية ومن ثم كان استعمال هذه الأداة عند شدة الإنكار والغموض أو ادعاء ذلك، وكان استعمال الثانية عند الوضوح أو الظهور أو ادعاء ذلك.

وهنالك من حروف العطف الكثيرة، ما يمكن أن يكون طرفا فى تحقيق هذا الإطار العام الذى يتحقق القصر من خلاله، وهو إطار النفى والإثبات، ونقول أن هذه الحروف تكون طرفا فى تحقيق الإطار، ولكنها لا تحققه وحدها شأن الأداتين السابقتين، ذلك أنه لابد من إضافة عنصرى لغوى آخر لهذه الحروف حتى تحقق معنى القصر، وذلك العنصر هو النفى إذا كان حرف العطف يفيد إثباتا، والإثبات إذا كان العطف يفيد نفيا.

فحين نختار استعمال لا عاطفة، فإننا نجد أن «لا» تفيد النفى، ومن هنا فلابد لصحة العطف بها أن تسبق بما يدل على الإثبات كما يقول النحويون [١]، فتقول: «أبو العلاء شاعر لا موسيقى، ونجيب محفوظ روائى لا شاعر، فنجد أننا هنا نحاول تأكيد نسبة صفة معينة لموصوف، ونفى صفات أخرى قد تلتبس بالذهن أو ترد عليه. وحين نحاول تحديد المقصور والمقصور عليه، فإننا نجد فى المثال الأول أبا العلاء مقصورا وشاعر مقصورا عليه، وفى المثال الثانى «محفوظ» مقصورا وروائى مقصورا عليه، أى أن ذلك قصر موصوف على صفة.

(١) انظر على سبيل المثال: حاشية الصبان على شرح الأشمونى ٢ : ١١١، وانظر كذلك مغنى اللبيب لابن هشام: ١٩٧:١.

وقد تقول: «رائد النهضة الشعرية البارودى لا شوقى، وأول كتّاب الرواية هيكل لا تيمور»، فنجد فى مثل هذين المثالين، قصرا لريادة النهضة على البارودى، وأولية القصة على هيكل، وذلك يمكن أن تسميه قصر صفة على موصوف.

ولعلنا نلاحظ أننا حين حاولنا تحديد المقصور عليه، وجدناه هو المقابل لما بعد لا فنحن ننظر إلى الكلمة الواقعة بعد لا، ونحدد على أساس منها المقصور عليه وهو الكلمة التى تقابلها، فحين نجد بعد «لا» كلمة «شاعر» فإننا نجد المقابل لها فى العبارة «روائى» وحين نجد بعد «لا» البارودى فالمقابل له فى العبارة «شوقى».

وعلى هذا فإننا حين نُنظر فى قول عبيد بن الأبرص، وهو يرد على امرئ القيس الذى كان يتوعد قوم «عبيد» بأنه سيأخذ منهم ثأر أبيه «حجر» الذى قتلوه، فقال عبيد:

ياذا المخوفنا بقتل أبيه إذلالا وحينا

هلا على حجر بن أم قطام تبكى لا علينا

فإننا نجد قصرا على طريقة «لا» العاطفة، ونستطيع أن نحدد المقصور عليه، وحين ننظر فى المقابل لما بعد «لا» وهو كلمة علينا، فالذى يقابلها فى العبارة «على حجر» ومعنى ذلك أن البكاء ينبغى أن يكون على حجر وحده.

أما «بل» و«لكن» فإنهما يفيدان الإثبات، ومن هنا فإنهما يحتاجان، لكى تتم لهما دائرة الاختصاص والقصر، إلى أداة نفى تسبقهما، لكى يكون الأسلوب أسلوب قصر. و«بل» فى أصل معناها تفيد الإضراب، ومن معانى الإضراب كما يقول الزمخشرى فى أساس البلاغة، العزوف عن الأمر والانصراف عنه، وبل تجعلك تنصرف عن المعنى السابق عليها وتلفت إلى التالى لها، وهذا الانصراف يتم بواحدة من طريقتين هما: «الإبطال والانتقال»، فأما الإبطال فمعناه أن المعنى السابق عليه باطل، والتالى له صواب، وذلك نحو قول الله تعالى فى رد زعم الكافرين إن لله ابنا «وقالوا اتخذ الرحمن ولدا سبحانه، بل عباد مكرمون» فما قبل بل وهو الزعم بأن لله ولدا، باطل، وما بعدها وهو أن الذين يزعمونهم أولاد الله كعيسى مثلا إنما هم عباد مكرمون، هو الصواب.

وأما الانتقال فمعناه أننا بواسطة بل، ننتقل من درجة فى المعنى إلى درجة أخرى تالية، وخلال الانتقال لا تبطل المعنى السابق وإنما تجعله ينمو، وهذا اللون من استعمال

«بل» يقتضى حسا أدبيا مرهفا، يدرك دقائق التتالى فى درجات المعنى، وذلك مثل قول ابن الرومى فى رثاء مغنية عصره «بستان»:

بستان اسقيت من مدامعنا الدمع وأعقبت عقبة المطر

بل حق سقياك أن تكون من الصهباء حمص أو جدر

بل من نجيع القلوب يمزج بالعطف وصفو الوداد لا الكدر

ابكيك بالدمع والدماء بل التسهاد بل بالمشيب فى الشعر

بل ينحول العظام محتقرا ذاك وإن كان غير محتقر

بل باجتناب الشفاء، بل يتوخى النفس ما يتقى من الضرر

فالشاعر هنا قد وفق إلى أبعد مدى، فى استغلال القيمة النحوية لحرف «بل» فى أداء المعنى النفسى الذى يؤديه، فهو يستعمل «بل» فى الإضراب على معنى الانتقال والنجاح فى هذا الاستعمال يقتضى أن يكون كل جزء أكثر فى أداء المعنى من سابقه، ولننظر فى هذا النص، لنجد أنه يتنزل الرحمة على بستان، بالدموع المنهمرة بل بالخمر الصافية بل بخمر الجنة بل بعصارة قلوبنا، ونجد أن كل درجة تالية أدل وأوغل فى أداء المعنى من سابقتها، وهو بعد ذلك يعدد الوسائل التى يعبر بها عن حزنه فنجد كل وسيلة أشد حزنا من سابقتها، فهو يظهر حزنه بالدموع بل بالأرق، لا ينام، بل بالتمادى فى الحزن حتى تنحل عظامه، بل بأن يترك مما يقدم له دواء يقوى به على ضعفه، بل بأن يطلب هو لنفسه الضرر، وكل تلك خطوات متتالية نامية تبعده عن طيب الحياة وتقربه من الألم درجة درجة.

وما دامت «بل» تفيد الإبطال، والانتقال فإنها بذلك صالحة، لأن تسلب جزءا أو كلا من ثبوت ما قبلها، وتعطيه لما بعدها، لكنها لا تكون أسلوب قصر، إلا إذا اقترنت بها أداة نفى صريحة مثل أن تقول: «ليس النجاح مصادفة بل مثابرة وجهد» فنجد هنا أن النجاح وهو موصوف، قد قصر على صفة معينة وهى المثابرة، وذلك ما يسمى قصر موصوف على صفة وقد أثبتت للنجاح هنا صفة المثابرة ونفيت عنه صفة المصادفة والمقصور عليه فى هذا الأسلوب دائما هو ما بعد بل، وتقول كذلك: «ما القادم محمدا بل علىّ» فنقصر القدوم على علىّ قصر صفة على موصوف، والمقصور عليه أيضا هو ما بعد بل.

أما «لكن» فإنها يراد بها الاستدراك، ولا تجيء عاطفة إلا إذا سبقتها أداة نفى، فهى بذلك محققة للإطار العام للقصر، حيث تدل هى على الإثبات، ويسبقها حرف يدل على النفى، وحين يقول الشاعر:

وما شاب رأسى من سنين تتابعت على ولكن شيبتنى الوقائع

فإنه يستعمل أسلوب قصر، حيث يحصر أسباب شيب رأسه فى الوقائع التى مر بها، وينفيها عن السنين المتتابعة، وكذلك إذا قلنا: «ما محمد شاعر لكن روائى» فإننا نقصر محمدا على صفة الروائى، وننفى عنه صفة الشاعرية قصر موصوف على صفة، وحين نقول: «ما قدم على لكن خالد» فإننا ننفى صفة القدوم عن على ونخص بها خالدا «قصر صفة على موصوف».

ونستطيع أن نحدد المقصور عليه فى الأسلوب بأنه هو الذى يلى لكن «سواء كان صفة أو موصوفا».

إذا كان هذا هو نصيب الأحرف الثلاثة العاطفة «لا وبل ولكن» فى إفادة القصر والاختصاص بوجه عام: فكيف يتسنى لنا أن ندخلها عملية الاختيار الفرعية فى حدود القصر، وبعبارة أخرى: ما الجانب الدقيق من المعنى الذى يناسبه اختيار هذه الحروف فى أداء معنى القصر والاختصاص.

ولعلنا هنا نذكر أن الجانبين اللذين اختص بهما الأداتان السابقتان «النفى والاستثناء وإنما» هما جانب توكيد المعنى، وتناول «النفى والاستثناء» منه الجانب الغامض أو المنكر أو الذى يدعى له ذلك، وتناولت «إنما» الجانب الواضح الظاهر، أو الذى يدعى فيه ذلك، وفى كلتا الحالتين كانت المقارنة واردة بين الصفة المذكورة، وكل الصفات التى تناسبها، فنحن حين نقصر عليا على صفة الشاعرية، فإنما ننفى عنه كل الصفات المناظرة مثل كونه قصاصا أو روائيا، أو كاتبا مسرحيا، أو موسيقيا أو صحفيا أو ما شابه ذلك، وكذلك الأمر فى الموصوفات، فنحن حين نقصر صفة على موصوف، فنقول: «لا روائى إلا نجيب محفوظ» فإننا ندعى له وحده صفة الرواية وننفيها عن كل الموصوفات المتناظرة، وكل ما من شأنه أن يعد فى كتاب الرواية، كالعقاد والحكيم، وطه حسين، ويوسف إدريس، والسحار، والخميسى، وفتحى غانم .... وغيرهم.

إذن المقارنة فى هاتين الأداتين تقع بين الصفة أو الموصوف وكل ما يناظرهما، لكننا فى مجال القصر عن طريق حروف العطف، نجد الأمر مختلفا، إننا نقيم المقارنة بين صفتين اثنتين فقط، نثبت إحداهما، وننفى الأخرى، أو بين موصوفين اثنين نثبت لأحدهما الصفة وننفيها عن الآخر، فنحن نقول: «شوقى أمير الشعراء لا حافظ» فنجد المقارنة معقودة بين اثنين فقط هما شوقى وحافظ، ونقول: «الخميسى شاعر لا موسيقى» فنجد المقارنة كذلك مقصورة على صفتين اثنتين هما الشاعرية والموسيقى.

وإذن فالمجال الذى تستعمل فيه حروف العطف لإفادة القصر، يختلف عن المجال الذى تستعمل فيه الأداتان السابقتان، ويمكن أن نحدد هذا المجال بأنه مجال رد وهم معين وقع فيه السامع أو يبدو من أفعاله أنه يقع فيه، فحينئذ يرد هذا الوهم، بالنص الصريح عليه، ثم بمقابلته بالوصف الصحيح أو الموصوف الصحيح.

ومن هنا تصلح هذه الأدوات لكى تستعمل فى مجال المناقشات العلمية والأدبية ورد حجج الطرف الذى يقابل رأيك، ويمكن أن تستغل فى صياغة التعبير عن رد الرأى المقابل صياغة قوية، ويذكر فيها الرأى المضاد ورده معا.

ولعله يتبين من خلال تلك المناقشات لهذه الأدوات الثلاثة، دور الاختيار على مستوى الأداة فى نظم التركيب، فنحن حين ندرك القيمة النحوية لكل أداة يساعدنا ذلك فى حسن استغلالها فى موضعها المناسب لها فى أداء المعنى النفسى .. ولعلنا نتذكر أننا قلنا أن الاختيار يتحقق على مستوى الأداة، وعلى مستوى الكلمة أيضا، فكيف يساعد الاختيار على هذا المستوى الأخير فى نظم العبارة؟ ذلك هو ما سنتعرض له فى المبحث التالى.

الاختيار على مستوى الكلمة

الكلمة هي العنصر التالي للأداة في بناء الأسلوب، فعن طريق تجمع الكلمات سواء بواسطة الأدوات أو بدونها في السياقات تتكون الجملة والجمل، ويأخذ الأسلوب شكله المعبر عن معناه.

ومن هنا فإن للكلمة أهمية بالغة في بناء الأسلوب وقد كانت دائما موضوع اهتمام بالغ من النقاد والبلاغيين واللغويين، واختلفت الزوايا التي تعالج من خلالها الكلمة تبعا للنظرية أو المنهج الذي يعالج الأسلوب.

وإذا كنا نريد أن نتبين دور الكلمة في بناء الأسلوب، وفق نظرية النظم، فإننا ينبغي أن نحترس من وهم يمكن أن يسبق إلى الذهن، وهو وهم أننا ندخل عنصر الاختيار على مستوى الكلمة، لنختار أجملها لفظا أو أكثرها إيحاء أو ما شابه ذلك من ألوان من البحث اللغوي والنقدي مما شغل النقد الأدبي كثيرا، فيما عرف بقضية اللفظ والمعنى.

لكننا نود هنا أن نبحث عن عنصر الاختيار على مستوى الكلمة بمعناها النحوي، أي أننا نبحث عن العناصر النحوية التي يمكن أن تؤدي معنى واحدا، فتدخل في مجال الاختيار لنصل إلى معرفة أدق هذه العناصر، ونختار على أساس منه الكلمة المناسبة نحويا (أي هل هي فعل أم اسم، وإذا كانت اسما فمن أي أنواعه ... إلخ).

وحين نحاول أن ننظر إلى أنواع الكلمة من الزاوية النحوية، لنعرف جوانب المعنى التي يمكن أن تحيط بكل نوع، نجد أنه رغم اختلاف اللغويين في تحديد الأنواع المختلفة للكلمات في اللغات المختلفة، فإنهم يتفقون كما يقول ج. فندريس على أن هناك من أقسام الكَلِم قسمين رئيسيين هما: «الفعل والاسم»، وكل ما عداهما من أقسام ينضوي تحت لواء هذه الثنائية. (١)

---

(١) اللغة تأليف ج. فندريس ترجمة عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص صفحة ١٥٨.

ولنأخذ بهذا التقسيم العام - الذى تشترك فيه العربية مع غيرها من اللغات؛ لندرك الخصائص المعنوية التى تكمن فى كل من هذين القسمين الرئيسيين، حتى يساعدنا هذا الإدراك فى القيام بعملية اختيار الكلمة فى سبيل نظم الأسلوب.

أولا : الفعل:

إذا أخذنا القيمة المعنوية العامة للفعل، فإننا نجدها تنبعث من كونه كلمة يدخل فيها عنصر الزمن والحدث، بخلاف الاسم الذى يخلو من عنصر الزمن، ولأن عنصر الزمن داخل فى الفعل، فهو ينبعث فى الذهن عند النطق بالفعل، فحين نقول: «محمد قام» ندرك أن حدث القيام قد وقع فى زمن مضى ولا مانع من استمراره حتى الزمن الحاضر، وحين نقول محمد يقوم فإن عنصر الزمن الحاضر المتجدد ينبعث فى الذهن، يتم تصوره أمام أعيننا شيئا فشيئا، ولعل ذلك يتضح عندما نقول «على أشرف على ذلك العمل» ومحمد يشرف عليه، فإن أثر الفعل الثانى فى أذهاننا، هو القيام بالعملية وتوالى وتجدد حدث الإشراف لحظة بعد أخرى.

وليس كذلك الاسم الذى يعطى معنى جامدا ثابتا، لا تتحدد خلاله الصفة المراد إثباتها. وقارن بين قولك «هذا الصبى يتضاءل»، وقولك «هذا الصبى ضئيل» فإنك تحس مع التعبير الثانى أن صفة الضآلة لازمة له، ليس فيها ذلك التجدد والازدياد.

يقول الإمام عبد القاهر [1]: «والفرق بين الإثبات إذا كان بالاسم وبينه إذا كان بالفعل أن موضوع الاسم على أن يثبت به المعنى للشىء من غير أن يقتضى تجدده شيئا فشيئا، وأما الفعل فموضوعه على أنه يقتضى تجدد المعنى المثبت به شيئا بعد شىء فإذا قلت زيد منطلق، فقد أثبت الانطلاق فعلا له من غير أن تجعله يتجدد، ويحدث منه شيئا فشيئا، بل يكون المعنى فيه كالمعنى فى قولك: «زيد طويل وعمرو قصير»، فكما لا يقصد هنا إلى أن تجعل الطول أو القصر يتجدد ويحدث، بل توجبهما وتثبتهما فقط - وتقضى وجودهما على الإطلاق، كذلك لا تتعرض فى قولك زيد منطلق لأكثر من إثباته لزيد على أنه يلاحظ أن حدث التجدد أظهر ما يكون فى الفعل المضارع الذى يعين على تجدد صورة الحدث أمام العين، ومن هنا فإننا يمكننا أن نعبر به عن الزمن الماضى عندما نحاول استعادة صورته أمام العين وكأنها تقع فى اللحظة الحاضرة، ويصلح كذلك للتعبير عن

---

(١) دلائل الإعجاز ص ١٣٤.

الأمور التى يمكن أن تقع دائما، ومن ثم كان القرآن يؤثر استعمال الفعل المضارع فى ذلك اللون من الأحداث التى يتجدد وقوعها مثل قوله تعالى: «وهو الذى يبدأ الخلق ثم يعيده وهو أهون عليه» وقوله تعالى: «وهو الذى يحييكم ثم يميتكم» وقوله عز وجل: «وهو الذى يرسل الرياح مسخرات بأمره وينزل لكم من السماء ماء».

وهكذا يصلح الفعل للحدث الذى يتجدد لحظة بعد لحظة، أو لنقل للتعبير عن الحدث المتحرك فى النفس، ويستطيع الشاعر أو الأديب إذا أجاد استغلال الفعل المضارع فى نظم عبارته أن ينقل جو الحدث والتصور المتجدد به، وللنظر إلى ذلك النص الشعرى المحكم الذى استطاع فيه ابن الرومى عن طريق استغلال الفعل المضارع وقيمته النحوية، أن ينقل لنا شعوره وشعور جلسائه، أو ينقلنا نحن إلى هذا الشعور، تجاه مغن قبيح الصوت يسمى أبا سليمان، يقول ابن الرومى:

ومسمع لا عدمت فرقته … فإنها نعمة من النعم
يطول يومى إذا قرنت به … كأننى صائم ولم أصم
يفتح فاه من الجهاد كما … يفتح فاه لأعظم اللقم
تشهده فرط ساعتين فينسيك عهودا … لم تؤت من قدم
يريك ما قد عهدت فى أمسك الأدنى … كشىء فى سالف الأمم
إذا الندامى دعوه آونة … تنادموا كأسهم على ندم
يظهر فى وجهه إساءته … كأنها مسحة من الحمم
يسود من قبح ما يجىء به … حتى كأن قد أسف بالفحم
يشدو بصوت يسوء سامعه … تبارك الله بارئ النسم
يُفَزِّعُ الصبية الصغار به … إذا بكا بعضهم ولم ينم
يقسو له القلب حين يسمعه … على أحبائه بلا جرم

فنحن هنا نرى ابن الرومى قد استغل خاصية الفعل المضارع، فى نقل التجدد فى الحدث، حتى كأنك حين تتأمل فى هذا النص الشعرى جالس فى مجلس أبى سليمان المغنى تتأذى مع المتأذين من قبح صوته، وانظر إلى الاختيار فى الكلمة، فقد كان من الممكن له بدلا من أن يقول يفتح فاه أن يقول، فمه مفتوح، ولكنه حين اختار هذا التعبير الذى يدل على تجدد الفعل، لم يجعلك تتخيل أبا سليمان مغنيا واسع الفم فحسب، ولكنك تتخيل فمه يتسع

شيئا فشيئا حتى كأن لا نهاية لاتساعه، ويزيد من شناعة التصور، تلك الصور الأخرى التى قارنه بها ابن الرومى، صورة الذى يفتح فمه الواسع ليحشوه بلقمة عظيمة.

وحين تقرأ قوله: «يفزع الصبية الصغار به إذا بكا بعضهم ولم ينم. فإنك تتخيل منظرا مضحكا متجددا، منظر طفل يبكي ويرفض الاستسلام للنوم، فتقول له أمه: «نم وإلا أحضر لك أبا سليمان المغنى» هذا المشهد يتكرر كثيرا فى بيوت متعددة، وفى ليال متتالية، والذى أعان على تصوير الموقف بهذه الطريقة هو اختيار الفعل المضارع «يفزع» مما يحمله من قيمة تجدد الحدث.

وكذلك قوله:

يقسو له القلب حين يسمعه ... على أحبائه بلا جرم

لا تتصور عند سماعك البيت أن القلب قد قسا مرة على حبيب دون جرم لأنه سمع هذا المغنى القبيح الصوت، ولكنك تتصور أن ذلك دائم يحدث كلما سمع الناس صوت هذا المغنى. وكذلك الأمر فى صور النص الأخرى، وكلها تعتمد على أفعال مضارعة مثل «يطول يومى» و«يشهده ساعتين» و«يريك ما قد عهدت» و«تنادموا كأسهم» و«يظهر إساءته» و«يسود من قبح» و«يشدو بصوت يسوء».

من هنا نستطيع أن نحكم بأن الشاعر وفق فى الاختيار فنيا على مستوى الكلمة لأنه استطاع الاهتداء إلى عنصر نحوى يناسب أداء المعنى الذى أراده.

ثانيا: الاسم

هذا هو القسم الثانى من أقسام الكلمة، والذى يمكن أن يقع فيه الاختيار بديلا عن الفعل، وقد علمنا خلال استعراضنا للمعانى النحوية التى يحملها الفعل أن الفعل لاختلاطه بالزمن، يصلح للدلالة على تجدد النسبة بين المسندين، أما الاسم فإنه لخلوه من الزمن، يصلح للدلالة على عدم تجدد الحدث وإعطائه لونا من الثبات، ونحن حين نقول النخلة طويلة، نفهم من العبارة معنى غير الذى نفهمه من قولنا النخلة تطول، حيث نلاحظ فى اختيار الاسم للتعبير عن المعنى نوعا من ثبات المعنى، فالطول أصبح صفة لنخلة ثابتة فى حين أن الفعل يعطى إيحاء بأن ذلك الطول يتزايد يوما بعد يوم، وأنه لم يبلغ كماله بعد.

نحن نختار الاسم إذن إذا كنا نريد التعبير عن الصفة الثابتة، ولكن هذا الاختيار إذا أعطى إطارا عاما للمعنى الذى يعبر عنه بالاسم فى مقابل المعنى الذى يعبر عنه بالفعل، فإن داخل هذا الإطار أقساما كثيرة للاسم يأخذ كل نوع منها جانبا دقيقا من المعنى المراد التعبير عنه.

داخل الاسم قسمان رئيسيان هما النكرة والمعرفة، وداخل القسم الثانى منهما وهو المعرفة أقسام كثيرة منها الضمير والعلم والإشارة والموصول والمعرف بالألف واللام والمضاف، ولكل واحد من هذه الأقسام ظلال دقيقة فى التعبير عن المعنى حسب الخصائص النحوية التى يتمتع بها، وتقتضى عملية الاختيار إدراك هذه الخصائص الدقيقة.

ولقد دأب البلاغيون على معالجة بعض هذه المسائل حسب الموقع الذى تحتله من العبارة، كأن تقع مسندا أو مسندا إليه، وكان من جراء ذلك هذا التكرار الذى تقع فيه كتب البلاغة حين تتحدث فى تنكير المسند إليه ثم تنكير المسند، وكذلك الأمر فى ألوان التعريف حين يكررون كل لون فى المسند إليه والمسند ويتلمسون فى كل موضع أسبابا بلاغية، ويؤدى هذا التقسيم عادة إلى التصيد والتمحل.

لكننا هنا سنعالج النوع، بصرف النظر عن الموقع، لأن منهجنا يعالج مسائل الموقع مجتمعة تحت عنوان «التأليف» وهو العنصر الثانى من عناصر النظم.

ومعالجة النوع تقتضينا اللجوء إلى القسمين الرئيسيين النكرة والمعرفة لنعرف الخصائص الإضافية لكل نوع وكيفية بناء الأسلوب بها.

١ - التنكير:

نستطيع أن نعبر عن معنى من المعانى بإيراد مادته العامة المطلقة غير المخصصة، فتقول مثلا: «حياة» وتستطيع أن تخصص هذا التعبير بواحد من ألوان التخصيص التى تدخل على العبارة فتقول «حياة المدينة» أو «حياة العزة» أو «حياة الدنيا» أو «الحياة فقط».

ولا شك أن التعبير الأول أكثر عمومية وشيوعا من التعبيرات التالية، فهو الجذر المعنوى الأول لكل المادة التى تلته، والذى نستطيع فى الوقت ذاته أن نطلقه على أى فرع من فروع المعنى الذى تلته، ونحن نسمى هذا التعبير العام غير المقيد «نكرة» ونسمى التعبيرات التالية له «معرفة».

فالنكرة حين تطلق إذن يراد بها أصل المعنى فى عمومه، وهى فى الوقت ذاته صالحة بحسب وضعها اللغوى لأن تطلق على كل فروع المعنى الأخرى، حين تخصص بلون من التخصيص، وهى حين لا تخصص تترك متسعا للتصور لكى يدرك احتمالات المعنى فيها، وحين تعود إلى المثال الأول لكى نوضح هذه المقولات، فإننا نجد كلمة «حياة» يراد بها أساسا أصل المعنى فى عمومه، أى ما يقابل «موت» فهى تطلق على مجرد انعدام الموت، وفى الوقت نفسه فإن كلمة «حياة» صالحة لأن تطلق على ألوان كثيرة متفاوتة تدخل تحت هذا المدلول، فهناك حياة عزيزة وحياة ذليلة، وحياة عابرة، وحياة فارغة، وحياة سعيدة، وحياة شقية، وحياة طويلة، وحياة قصيرة، وحياة خيرة، وحياة شريرة، وغير ذلك من الفروع التى يمكن لها أن تدخل تحت مفهوم كلمة «حياة» وكلها صالحة لأن تطلق عليها هذه الكلمة المنكرة.

ونحن حين نخصص هذا المعنى العام لكلمة «حياة» بإضافة كلمة إليه، أو بتعريفه بواحد من أدوات التعريف أو بوصفه، فإنما نضيق هذا المعنى، ونجعله صالحا للدلالة على فرع واحد من فروع المعنى العام، فنقول: «عاشوا حياة كريمة» فنجد الكلمة لم تعد تصلح هنا لكى تطلق على بقية أنواع الحياة الأخرى.

لكننا حين نطلق الكلمة عامة خالية من التخصيص فإنها يمكن أن يراد بها أى واحد من الأنواع، فإن المجال أمام تصور هذا اللون أو ذاك يكون فسيحا، فنحن حين نقول: «عاشوا حياة» فإن من الممكن للذهن تصور أنواع كثيرة من معنى كلمة «حياة» صالحة لأن تتدرج تحت هذه الكلمة المنكرة.

ومن هنا فإن الكلمة المنكرة يمكن أن تستعمل مرادا بها مجرد فرد من أفراد الجنس الذى تندرج تحته، كما فى قوله تعالى:

«وجاء رجل من أقصى المدينة يسعى قال: يا موسى إن الملأ يأتمرون بك ليقتلوك، فاخرج، إنى لك من الناصحين»، فقد جاءت كلمة رجل هنا منكرة، لأنه يراد أى فرد من أفراد الجنس، فالمعنى المهم هنا، هو أن يصل نبأ المؤامرة إلى موسى حتى يأخذ حذره، أما الذى يحمل الخبر، فليس الحديث دائرا حوله هنا.

وعلى هذا النحو يأتى قول المتنبى:

وفتانة العينين قتالة الهوى   إذا نفحت شيخا روائحها شبا

فقد نكر كلمة شيخ هنا، لأنه يريد أى فرد من أفراد الجنس، فسحر محبوبته من القوة بحيث إذا هب على شيخ أى شيخ عاد شبابا، وفى إطلاق النكرة على هذه الطريقة إشارة إلى قوة التأثير إيماء إلى أنه ليس متعلقا بفرد دون فرد، ولكنه يصل إلى أى واحد من أفراد الجنس.

ولقد قلنا أن النكرة تفيد أصل المعنى، ومعنى ذلك أنها صالحة لأداء المعنى، عندما يراد سوقه مجردا خاليا من أى صفة، وعلى ذلك يجيء قول الله تعالى: «ولتجدنهم أحرص الناس على حياة، ومن الذين أشركوا يود أحدهم لو يعمر ألف سنة، وما هو بمزحزحه من العذاب أن يعمر» فالمراد هنا «بيان حرص هؤلاء الناس على مطلق حياة، وأنها غالية عندهم كل الغلو لا يعنيهم أن تكون الحياة رفيعة أو وضيعة، ولهذا يود أحدهم لو يعمر ألفا، ومن هنا جاء التنديد بهم، لأن الإنسان المثالى لا يريد الحياة إلا إذا كانت كريمة صالحة» . (١)

وعلى ذلك أيضا يأتى قول الله تعالى: «ولكم فى القصاص حياة» فإن المراد هنا أن الأخذ بمبدأ القصاص، من شأنه أن يحفظ حياة الناس، فإن القاتل حين يعلم أنه سيقتص منه ويقتل، سيمسك عن جريمته، وبذلك يحفظ حياة من كان سيقتل، ومعنى حياة هنا مجرد البقاء، وليس المراد أن الإمساك من القتل حفظ للضحية حياة كريمة أو غير كريمة.

وما دامت النكرة حين تكون مجردة من التحديد، تجد المجال رحبا أمام تصور معناها فإنها يمكن أن تدل، بحسب الموقف على الإشادة بالشيء أو الحط منه حسب السياق العام للمعنى، فعندما يهجو المتنبى كافورا وحاشيته ويقول:

ما يقبض الموت نفسا من نفوسهم ... إلا وفى يده من نتنها عود

أكلما اغتال عبد السوء سيده ... أو خانه، فله فى مصر تمهيد

نامت نواطير مصر عن ثعالبها ... فقد بشمن وما تفنى العناقيد

حين يسوق المتنبى النكرة هنا فى قوله «نفسا من نفوسهم» عامة غير موصوفة ولا مخصصة، إلا بأنها من نفوسهم، فإنك تحس أن التنكير هنا أريد به تحقير هذه النفوس، وكأنه أراد أن يقول نفسا حقيرة من نفوسهم، لكن تركه لذكر الصفة واكتفاءه بذكر النكرة عارية، كان أبلغ فى التعبير.

---

(١) من بلاغة القرآن. د. أحمد بدوى ص ١٢٨.

وقد يدل السياق على أن الصفة المحذوفة هى صفة تعظيم كما فى قوله تعالى: «وجاء السحرة فرعون، وقالوا إن لنا لأجرا، إن كنا نحن الغالبين»، فالسحرة هنا يطالبون فرعون أن يكون لهم «أجر» إذا هم غلبوا موسى، ولكنهم لم يصفوا الأجر، بل تركوا النكرة هكذا مطلقة، ولكن السياق يدل على أن المراد هنا «أجرا عظيما» لأن الموقف الذى يشترطون فيه الأجر يقتضى ذلك.

نحن إذن نختار النكرة من بين الكلمات، إذا كنا نريد التعبير عن واحد من المعانى السابقة أو ما يدور فى دائرتها.

٢ - التعريف:

على عكس معنى التنكير، وهو الشيوع وعدم التحديد يجىء معنى التعريف فالمعرفة، تدل على شىء معين محدد، بواحد من وسائل التعريف المعهودة، وهى: الضمير والعلم، والألف واللام، والإشارة والموصول، والإضافة، وإذا كانت هذه الوسائل جميعا تعطى الإطار العام المعنوى للمعرفة باعتبارها مقابلة للنكرة فإن فى داخل هذا الإطار كثيرا من المعانى الفرعية التى يصلح لكل منها نوع من أنواع المعرفة، ومعرفة فرع المعنى المناسب تتوقف على مدى القيمة النحوية التى يحملها كل واحد من أنواع المعرفة، وسنحاول أن نقف مسرعين على أهم الخصائص التى تميز كل عنصر:

٣ - الضمير:

يقول النحاة عنه أنه أعرف المعارف، لأنه ألصقها بالإنسان وأدلها على معناه فأنت تقول «أنا» فلا يلتبس المعنى، وتقول: «أنت» فيحدد المقام المقصود بالخطاب، وتقول «هم» مسبوقة باسم ظاهر غالبا فتعبر عن المقصود مع الاختصار والوفاء، ويخالفهم بعض اللغويين فيما يذهبون إليه من قيمة التعريف فى الضمير، ويرون أن الضمير أحيانا يستعمل للرغبة فى التعمية والإيهام، فكيف يكون مع ذلك أعرف المعارف وأوضحها [١]، ويقول البلاغيون عنه: «إنه يستعمل فى الإسناد، لأن المقام مقام التكلم أو الخطاب أو الغيبة» [٢] ولا يزيدون الأمر توضيحا.

---

(١) انظر من أسرار اللغة د. إبراهيم أنيس ص ٢٧٥.

(٢) الإيضاح لمختصر تلخيص المفتاح ص ٢٩، زهر الربيع للحملاوى ص ٢٢، علوم البلاغة للمراغى ص١٧٧.

والواقع أن استعمال الضمير يحتاج إلى دقة بالغة، فمتى يستعمل الإنسان فى التعبير عن نفسه الضمير .. أى متى تتحدث عن نفسك، ومتى تقول فى هذا الحديث «أنا» إننا نلاحظ أن ذلك يمكن أن يحدث «عندما يقدم الإنسان ذاته لمن يجهلها». فتقول لمن لايعرفك وتلقاه للمرة الأولى أنا فلان طالب بالجامعة، وذلك هو المستوى الأول من مستويات التعبيرية والذى يدل على أن الطرف المخاطب. يجهل فحوى الأمر السابق، ولننظر إلى التعبير الذى اختاره القرآن لإبلاغ موسى أنه قد اختاره الله رسولا، وأنه يسمع للمرة الأولى وحى الله يقول تعالى: «وهل أتاك حديث موسى، إذ رأى نارا، فقال لأهله امكثوا إنى آنست نارا لعلى آتيكم منها بقبس أو أجد على النار هدى * فلما آتاها نودى ياموسى، إنى أنا ربك فاخلع نعليك إنك بالوادى المقدس طوى * وأنا اخترتك فاستمع لما يوحى * إننى أنا الله لا إله إلا أنا فاعبدنى * وأقم الصلاة لذكرى».

ولننظر كيف تكرر ضمير المتكلم فى هذه الآيات أربع مرات متتالية، لأن الموقف بالنسبة للمخاطب وهو موسى كان جديدا عليه تماما، وكان غير عالم بفحواه، ومن ثم كان العنصر المناسب لهذا الموقف هو ضمير أنا، وعلى هذا النحو أيضا يجىء التعبير القرآنى فى صدد التحدث عن الملك الذى زار مريم فى عزلتها بالمحراب «فأرسلنا إليها روحنا فتمثل لها بشرا سويا * قالت إنى أعوذ بالرحمن منك إن كنت تقيا * قال إنما أنا رسول ربك لأهب لك غلاما زكيا».

عندما يؤكد الإنسان ذاته لمن يتجاهلها: وذلك هو الاستعمال الثانى لضمير المتكلم، تقول لمن يعاملك على أنك لم تزل صبيا بعدُ : أنا رجل على مشارف العشرين، منبها له بذلك على خصائص تجاهلها أثناء حديثه لك أو نظرته إليك، ومن هذا المقام يأتى كثيرا «الفخر» حين يشعر الإنسان بأن من حوله لا يعرف قدره أو تجاهله، فإنه يعود إلى ضمير تأكيد الذات أنا «كأنه يشد عينه وعقله إلى خصائص لا يراها» ومن ذلك موقف المتنبى حين وشى الوشاة بينه وبين صديقه سيف الدولة أمير حلب، فغضب عليه الأمير وتنكر له فقال المتنبى معاتبا ومشيرا إلى قيم تجاهلها صديقه:

يا أعدل الناس إلا فى معاملتى

فيك الخصام وأنت الخصم والحكم

أعيذها نظرات منك صادقة

أن تحسب الشحم فيمن شحمه ورم

أنا الذى نظر الأعمى إلى أدبى

وأسمعت كلماتى من به صمم

أنام ملء جفونى عن شواردها

ويسهر الخلق جراها ويختصم

فاستعمال ضمير المتكلم هنا فى «أنا» و«أنام» تأكيد للذات وتنبيه للمتجاهل.

كذلك عندما يؤكد الإنسان الحديث: سواء كان هذا التأكيد لسامعه أو لنفسه، فإن استعمال ضمير المتكلم فى كلتا الحالتين من شأنه أن يزيد الأمر وضوحا وقوة، وما يترتب على هذا الوضوح والقوة من زيادة التأثير، فأنت عندما تقول لإنسان: «أنا أعلم هذا الأمر» أو تقول لنفسك «أنا الذى سعيت بقدمى إلى هذه المسألة» فإنما يزداد الأمر فى كلتا الحالتين توكيدا، وكثيرا ما يستعمل ذلك الضمير فى مثال ذلك الموقف للإيحاء بالدهشة والارتياب وطلب التثبت، وكأن الذى حدث غريب لا يصدق، وانظر إلى قول إبراهيم ناجى حين ذهب إلى دار حبيبته فوجدها خلاء موحشة بعد أن كانت آهلة عامرة، تعيش فيها أجمل ذكريات العمر، فقال فى قصيدة العودة:

رفرف القلب بجنبى كالذبيح	وأنا أهتف يا قلب أتئد
فيجيب الدمع والماضى الجريح	لم عدنا؟ ليت أنا لم نعد
كل شىء من سرور وحزن	والليالى من بهيج وشجى
وأنا أسمع أقدام الزمن	وخطى الوحدة فوق الدرج

وانظر كيف كان استعمال ضمير المتكلم، تعبيرا عن الدهشة وشدة الحزن فى البيت الأول، ثم كيف كان تعبيرا عن غرابة الحدث حتى كأنه لا يصدق فى البيت الأخير.

وقد تستعمل كذلك من ضمائر المتكلم «نحن» تعبيرا عن جماعة المتكلمين مثل أن تقول «نحن طلاب معرفة وعلم» أو عن ضمير المتكلم المعظم كقول الله تعالى: «نحن نقص عليك أحسن القصص» ... وتستعمل كذلك فى المراسم الصادرة عن فرد ذى شأن كأن تقرأ مثلا: «نحن النائب العام» ويستعملها الفرد كذلك للدلالة على المشاركة الفكرية مع الآخرين، كما يجىء كثيرا فى أساليب الكتب والمقالات المعاصرة «ونحن نرى كذا وكذا» فلا يريد الكاتب هنا أن يعظم نفسه، وإنما يريد أن يشرك معه قارئه فى استنتاج ما رأى.

ومن أنواع الضمائر كذلك ضمائر المخاطب، وهى أنت، بالفتح والكسر للتاء، وأنتما وأنتم، وأنتن، وحين نتناول ضمير الخطاب للمفرد نجده يستعمل فى أحد أمرين:

أولهما: عدم إرادة تحديد مفرد بعينه وإنما توجه الخطاب إلى كل من يصح أن يقع منه الفعل الواقع فى الجملة مثل قول بشار:

إذا أنت لم تشرب مرارا على القذى

ظمئت وأى الناس تصفو مشاربه

فالضمير أنت هنا لا يراد به أن يكون موجها إلى واحد بعينه، وإنما إلى كل من يصح منه الفعل، فهو يقول لكل إنسان: إنك لابد أن تغفر لصديقك بعض الهنات حتى يستقيم أمر العلاقة بينكما، لأن وارد الماء إذا طلب الماء الصافى الذى ليس به كدر فى كل مرة فلن يجده، ولابد له أن يشرب على القذى بعض المرات.

ثانيهما: أن يستعمل ضمير الخطاب موجها إلى شخص بعينه، فتقول لإنسان «أنت الذى فعلت هذا الأمر»، ولا شك أن اختيار ضمير المتكلم فى مثل هذا التعبير يحمل قوة فى التعبير وتأكيدا له.

لكنَّ هنا معنى دقيقا فى «أنت» ينبغى التنبه له، وهو أن هذا الضمير يدل على مجموع الإنسان المخاطب روحا وبدنا، فأنت قد تقول لمخاطب، عينك، أو فمك، أو عقلك، أو أخلاقك أو حديثك، فتدل بكل واحد من هذه الكلمات، على جزء من الإنسان، تعجب به أو لا تعجب، ولكنك حين تقول: «أنت» فإنما تدل على مجموع المخاطب، ربما دون وقوف على أسرار التفصيلات، وتأمل حينما تقول لإنسان: «إننى أحبك أنت، فأنت تريد مجموع هذه الذات التى أمامى ولو كان غيره أقل أو أكثر جمالا.

ولننظر من هذه الزاوية إلى معنى «أنت» فى قول العقاد:

نبـــئـــينى فلست أعلم مـــاذا ... منك قلبى بحـــبـــه مـــشـــغـــوف

لست أهواك للجـــمـــال وان كـــا ... ن جـمـيـلا ذاك المحـيـا العـفـيف

لست أهواك للدلال وان كـــا ... ن ظريفـا يصـبـو إليـه الظريف

لست أهواك للرشـــاقـــة والرقـ ... ـه والانس وهو شـتى صنوف

أنا أهواك أنت فـــلا ... شىء سوى أنت بالفـؤاد يطيف

ان حـبـايا قلب ليس بمنسـيك ... جـمـال الجـمـيل حب ضـعـيف

ولعله يتضح موقف الحيرة فى تعليل الحب الذى انتهى منه الشاعر إلى أنه يحبها هى كمجموع إنسانى لا يعرف شيئا محددا ولا مفصلا يحبها فيه، وحين بحث عن عنصر نحوى يؤدى هذا المعنى فإنه اهتدى إلى كلمة «أنت» التى تحمل هذه المعانى كلها .

ولعل ذلك هو السر الذى يكمن فى التعبير الذى يقوله الصوفية فى مخاطبة الله : «أنت أنت» فإن معناه أن الجمال والقوة والرحمة المنبعث من ذاتك ثابتة لا تتغير وأسرة لا تعلل . (١)

«أنت» هنا إذن ، صلحت للتعبير عن هذه المعانى ، لأنها تدل على مجموع خصائص المخاطب ، وتضمها جميعا فى لفظ واحد، وغالبا ما يستخدم هذا التعبير فى مقام الاستحسان .

أما ضمير الغيبة : هو وهى وهما وهم وهن :

فالأصل فى ذات الغيبة ، أن يكون عائدا على اسم ظاهر أو معلوم فى الكلام نحو قوله تعالى : «اعدلوا هو أقرب للتقوى» أو مفهوما من السياق العام للحديث .

ضمير الغيبة يحل محل الاسم الظاهر ، فأنت تقول : «على قائم أو هو قائم» فيؤدى كل من العنصرين اللغويين المعنى ، ولكن لأن الضمير «هو» وإخوانه يدل على شىء غائب ، أى شىء غير مرئى ولا محدد أمام العين ، فإنه يصلح من هذه الزاوية لأن يدفع للتصور والتخيل مجالا أرحب من الاسم الظاهر أو ضمير المتكلم والخطاب .

ومن هنا فإنك حين تقول : «هو» فإنما تريد عالما رحبا تريد أن تحصره فى ضمير ، وذلك لأن هذا الضمير ، يصلح لأن يطلق على أى لفظ مذكر مهما كانت عظمته وكبره ، وانظر إلى قول الشاعر :

ومن عجب أنى أحن إليهمُ	وأنظر شوقا نحوهم وهمُ معى
وتبكيهمُ عينى وهم فى سوادها	ويشتاقهم قلبى وهم بين أضلعى

فالشاعر هنا حين اختار ضمائر الغيبة للتعبير عن الحبيب الحاضر ، قد أوضح أنه يحمل له نفس مشاعر الحبيب الغائب من الشوق والبكاء والإكبار .

(١) هنالك ديوان من الشعر الصوفى المعاصر يحمل عنوان «أنت أنت» للشاعر محمد على الحومانى.

ولأن هذا الضمير يقترن بقوة التخيل ، وسعة المدلول ، فقد جاء كثيرا فى التعبير القرآنى ، مقترنا باسم ظاهر للدلالة على الذات العلية ، لكى يدل ضمير الغيبة على عظيم تخيل الأمر وتصوره ، ثم يأتى الاسم الظاهر محددا الصفة الإلهية أو الاسم الإلهى الذى يراد ذكره فى هذا المقام .

على ذلك جاء قول الله تعالى : «قل هو الله أحد» وقوله : «قل هو الرحمن آمنا به» ، وقوله تعالى «هو الله الذى لا إله إلا هو عالم الغيب والشهادة هو الرحمن الرحيم».

وأنت حين تجد الضمير فى مثل هذا الأسلوب سابقا على الاسم الظاهر فإنه ممهد له ولافت للأبصار نحوه «أو لا ترى الشوق ، يحفز السامع عندما يصغى إلى هذا الضمير إلى أن يدرك ما يراد به ، فإذا أوردت الجملة ثبتت فى النفس وقرت فى القلب» . (١)

على أن ضمير الغيبة فى بعض الأحيان يأتى دون أن يسبقه اسم ظاهر يرجع إليه ، ويسمى ضمير الشأن أو القصة .

وذلك النوع يستعمل عند شيوع مرجع الضمير أو ادعاء أنه شيء معلوم لا يستحق كثيرا من التنبيه عليه حتى يدرك، وذلك كقوله تعالى : «فإنها لا تعمى الأبصار ولكن تعمى القلوب التى فى الصدور» فإنك حين تبحث عن مرجع لضمير الغيبة هنا ، لا تجده ، ولكنك تقدره فى النفس على أنه القصة أو المسألة التى تعرفونها .

تلك بعض الخصائص التى يتمتع بها الضمير حين ندرك قيمتها فإننا نستطيع استغلال هذه القيم فى عملية الاختيار على مستوى الكلمة لنظم أسلوبنا ، وندرك المعنى المناسب لكل كلمة ومدى التوفيق فى استغلالها أو عدمه .

ب – العلَم :

هذا النوع الثانى من أنواع المعارف التى تقع فى دائرة الاختيار على مستوى الكلمة، ويطلق النحاة على العلم أنه «الاسم الذى يعين مسماه مطلقا أى بلا وساطة» فنحن حين نقول محمد أو على أو خالد ، فإنما يتعين فى ذهن الجماعة الشخص المسمى بمجرد إيراد اسمه.

---

(١) بلاغة القرآن: ص١٣٤.

ويلحق بالعلم عند النحاة ، الكنية وهى ما صدر بأب أو أم كأبى بكر وأم سلمة ، واللقب هو ما أشعر بمدح أو ذم كزين العابدين و «شر الناس» .

لكننا حين نبحث عن الدور الجمالي الذى يؤديه العلم فى الكلمة ، فهل نجد أنه مجرد تعيين المسمى ، وهل الإنسان بحاجة إلى تعيين المسمى عندما يتحدث عن حبيبه فيردد اسمه كثيرا ؟

إن العلم فى واقع الأمر رمز «ومتى خطر العلم فى ذهن أحدنا ، خطرت معه مجموعة من الصفات المعينة التى ترتبط به ارتباطا وثيقا فى ذهن المتكلم والسامع ، بل ترتبط فى أذهان كل من عرفوا صاحب هذا العلم أو اتصلوا به فى تجارب سابقة . (١)

فنحن إذن فى العلم لا نتعامل مع مجرد كلمة، وإنما نتعامل مع مجموعة من المواقف النفسية ، تستثار فى الذهن كلما ذكر ذلك العلم ، حتى أننا فى بعض الأحيان تثار فى نفوسنا هذه المواقف والذكريات لمجرد ذكر اسم شخص مشابه للشخص الذى نحمل نحوه الذكريات والمواقف ولننظر فى هذا الموقف الشعرى الذى يؤيد هذه النظرة : كان مجنون بنى عامر قد أصابه مس حين منعوا عنه حبيبته وحج به أبوه رجاء أن يشفى ، وأثناء طوافه بمنى سمع رجلا ينادى على امرأة بيا ليلى ، فوقع مغشيا عليه ثم قال لما أفاق :

وداع دعا إذ نحن بالخيف من منى

فهيج أشواق الفؤاد وما يدرى

دعا باسم «ليلى» غيرها فكأنما

أطار «بليلى» طائرا كان فى صدرى

دعا باسم «ليلى» ضيع الله سعيه

وليلى بأرض عنه نازحة قفر

فالتأثير الذى يحدثه «العلم» يأخذ قيمته ، من كونه يستثير مجموعة المواقف المرتبطة بهذا اللفظ ، وهذه المواقف تستدعى بمجرد ذكر اللفظ حتى وإن كان غيرمرتبط بصاحبه كما رأينا عند المجنون .

---

(١) من أسرار اللغة، د. إبراهيم أنيس ص ٢٦٧.

لكننا فى كثير من الأحوال العادية ، لا نبالغ كالنحويين فنجعل العلم مجرد شىء يعين المسمى ، ولا نبالغ كالمجنون فنجعل المواقف المرتبطة بالاسم تثار عند ذكر أى اسم مشابه، وإنما نعتدل فنرى أن ذكر اسم الشخص من شأنه أن يثير مجموعة من الذكريات المرتبطة به ، ومن هنا كان قول المتنبى عن ممدوحه سيف الدولة :

أسـاميـا لم تـزده معرفـة ... وانمـا لـذة ذكرنـاهـا

وانطلاقا من هذه القيمة التى نجدها للعلم ، فإنها تدخله دائرة الاختيار «بالنسبة إلى المعارف الأخرى ، وذلك فى المواقف التى تستدعى استرجاع الذكريات ، فيكون ذكر العلم مفتاحا للموقف ، ويكثر فى موقفين :

أولهما : مواقف الحب والغزل ، حيث يعمد الشاعر كثيرا إلى التعبير عن حبيبته بالعلم ، وكان من الممكن أن يعبر عنها بالضمير أو بالإشارة أو بالموصول أو غيرها - ومن ذلك قول قيس :

وقـد لامنى فى حب ليلى أقـاربى

أخى وابن عـمى وابن خـالى وخـاليـا

يقـولون ليلى أهل بيت عـداوة

بنفـسى ليلى من عـدو ومـاليـا

ولو كـان فى ليلى شـذا من خـصـومـة

للويـت أعنـاق المطـى المـلاويـا

وواضح إن ذكره العلم «هنا» اختيار وأن هذا الاختيار يؤدى هدفه فى استعادة المواقف عن طريق ذكر العلم .

ثانيهما : مواقف الرثاء ، حيث لا يبقى من الأعزاء الذين رحلوا سوى أسمائهم ، فهى وحدها التى تستعصى على يد الموت ، ومن هنا فهى الرمز الذى يمكن أن يكون مجرد ذكره باعثا على تذكر كل المواقف التى كانت للراحلين واستعادة الصورة الحية كأنها أمامنا نخاطبها ونسمع عنها .

ولننظر إلى إدراك ابن الرومى لقيمة العلم ، وهو فى موقف رثاء شهيرة المغنيات فى عصره «بستان»، كان يقول فى رثائها :

بستان يا حسرتا على زهر فيك للهو بل على ثمر

بستان لهفى لحسن وجهك والإحسان ، صارا معا إلى العفر

بستان أضحى الفؤاد فى وله يا نزهة السمع منه والبصر

بستان مامنك لامرئ عوض من البساتين ، لا ولا البشر

بستان أسقيت من مدامعنا الدمع وأعقبت عقبة المطر

فهو حين يذكر العلم هنا فى بداية كل بيت ، إنما يستعيد من خلاله المشاعر والمواقف المرتبطة به كاملة .

نحن إذن عندما ندخل العلم فى دائرة الاختيار بين أنواع المعارف ينبغى أن نعلم قيمه المرتبطة به ، ومواقفه التى يستحسن ان يذكر فيها .

بهذا نكون قد انتهينا من مناقشة العنصر الأول من عناصر تكوين نظرية النظم فى الأسلوب ، وهو عنصر الاختيار ، وقد رأينا أن هذا العنصر يهدف إلى اختيار المادة اللغوية التى نبنى منها أسلوبنا على أساس من المعانى النحوية الإضافية ، ولاحظنا أن هذا الاختيار ، يمكن أن نتبعه فى مجالين هما : مجال الأداة ، وقد وقفنا فيه عند الأدوات التى تفيد القصر والاختصاص ، ثم مجال الكلمة ، وقد قسمناها إلى قسميها الرئيسيين وهما : الفعل ، وقد تتبعناه فى مجال الدلالة المعنوية وخاصة الفعل المضارع ، ثم الاسم وقد قسمناه إلى قسميه الرئيسيين : النكرة والمعرفة ، وتتبعنا المعرفة فى نوعين هما : «الضمير والعلم» ، وبينا قيم النحو الإضافية فى كل واحد من هذه الأنواع ، بصرف النظر عن موقعها حتى يتسنى لنا معرفة جوانب المعنى التى يمكن أن تستخدم فى نظمها .

ولعلنا نذكر أننا قلنا أن العنصر الثانى من عناصر النظم هو التأليف وذلك هو ما سنقف أمامه فى الصفحات التالية .

التأليف

نظرية النظم ، كما رأينا ، تبنى على عنصرين رئيسيين يتم من خلالهما الوصول إلى التصور البلاغى للشكل المناسب للأسلوب .

وقد أوضحنا عنصر الاختيار على مستوى الأداة والكلمة النحوية، وبينا أن الذى يقودنا فى هذا الاختيار ، إنما هو الإدراك الثاقب للمعانى الإضافية ، للأداة أو الكلمة النحوية، وكيفية استغلال هذه المعانى فى بناء الأسلوب .

ولا يكفى بطبيعة الحال أن يتم الاختيار الموفق للأداة والكلمة فإن الاداة والكلمة النحوية بمثابة المادة الخام للبناء اللغوى، ومعلوم أن المواد الخام ، لا تتجمع تجمعا ذاتيا لكى يقوم البناء ، بل لابد من التنسيق والتأليف بينها ، ومعلوم كذلك ، أنه ليس يكفى أن تكون المادة الخام واحدة فى بناءين مختلفين حتى يكون شكلهما ونسقهما الفنى واحدا ، بل قد يكون الفرق بينهما عظيما .

لابد إذن من وجود عنصر التنسيق والتأليف بين المواد الخام للبناء حتى يتم له الشكل الفنى، وإذا نحن حاولنا أن ننظر إلى الأساس الذى يقام عليه التأليف «فى نظرية النظم» فسنجد هذا الأساس ، هو الأساس النحوى أيضا .

والهدف الذى ينبغى الوصول إليه من خلال التأليف النحوى هو أن يتم التوافق بين المعانى النفسية المراد التعبير عنها وطريقة الأداء اللغوى لها عن طريق القيم النحوية التى تراعى خلال تأليف العبارة حتى يكون لوضع كل حيث وضع – علة تقتضى كونه هناك، وحتى لو وضع فى مكان غيره لم يصلح. (١)

وما دمنا سنلتزم بنظام الجملة أو التركيب النحوى للأسلوب فلابد أن نلاحظ أن لنظام التركيب النحوى قيمة من حيث الموقعية، ونظاما سائدا من حيث الترتيب.

---

(١) دلائل الإعجاز ص ٤٠.

أما قيمة الموقعية، فنلاحظ حين نجد لكل موقع نحوى معنى معينا فإذا أخذنا المبتدأ، وجدنا قيمته المعنوية تكمن فى أنه محكوم عليه، أى أنه موضوع لكى تصدر عليه حكما معينا أو تصفه بصفة معينة، ومن هنا فلابد أن يكون المبتدأ معلوما لنا، حتى نستطيع وصفه أو الحكم عليه، ولهذا اشترط النحويون فى المبتدأ أن يكون معرفة أو نكرة بها بعض التخصيص، حتى يمكن تصوره وإطلاق صفة أو حكم عليه.

أما الخبر مثلا فإننا نجده الصفة التى نسندها إلى ذلك المبتدأ المعلوم، ومن هنا فليس من الضرورى أن تكون على نفس الدرجة من الوضوح، فهو يجىء نكرة غير مخصصة.

ونستطيع عن طريق هذا الفهم لقيمة الموقعية، أن ندرك أن المبتدأ أكثر وضوحا ومعرفة من الخبر، فإذا وجدنا معنا كلمتين تصلح كل منهما لأن تكون مبتدأ وخبرا - معرفتين مثلا، وأردنا أن يتم التأليف بينهما، فإننا نضع الأكثر وضوحا فى مكان المبتدأ والأقل وضوحا مكان الخبر.

فإذا كانت معنا مثلا كلمتان هما: «محمد» و«أول الخريجين» وأردنا أن يتم التأليف بينهما، فإن الأمر سيختلف حسب درجة الوضوح، فإذا كنت تعرف محمدا قبل ذلك ولكنك لا تعرف هذه الصفة الجديدة التى طرأت عليه، فإنه يقال لك «محمد أول الخريجين..»

أما إذا كنت تعرف أن هناك نتيجة ظهرت وأن هناك أولا للفرقة وتود أن تعلم من هو، فإنه يقال لك فى هذه الحالة «أول الخريجين محمد».

وهكذا يمكن الوقوف عند بقية المعانى النحوية كالفاعلية والمفعولية، والظرفية والحالية والإضافية وغيرها - ومحاولة تصور دور كل منها فى المعنى.

أما النظام السائد لترتيب الجملة العربية، فقد جرى على أن يتقدم فى الجملة الفعلية الفعل على الفاعل وأن يتأخر المفعول عنهما، وأن تجىء بعد ذلك المتعلقات، وفى الجملة الأسمية يتقدم المبتدأ ويتأخر الخبر.

لكن الترتيب بين المواقع النحوية بعضه لازم لا يمكن مخالفته وبعضه جائز يمكن مخالفته.

ومن الترتيب الواجب «الترتيب» بين الفعل والفاعل، والجار والمجرور والصفة والموصوف والمضاف والمضاف إليه، فكل من هذه الأنواع لابد أن يأتى فيها الترتيب على ما ذكرنا، ومجال التأليف هنا هو محاولة إدراك قيمة الموقع النحوى وأثره فى المعنى.

وهناك لون من الترتيب الجائز غير الملتزم مثل الترتيب بين المبتدأ والخبر والفعل والمفعول، والفاعل والمفعول، هذا النوع يتدخل التأليف فيه على مستوى التقديم والتأخير، فيوضع كل فى الموضع الذى يستطيع من خلاله التأثير فى المعنى.

كما أنه ينبغى أن يلاحظ أن نظام الجملة العربية، لا يتطلب ذكر كل الأركان، فقد تفهم بعض أركان الجملة من السياق، فيجوز أن تحذف وفقا لمبدأ أن حذف ما يعلم جائز وهذا الحذف كذلك يكون له أثر فى المعنى يختلف عن الذكر، وإذا كانت هذه الإمكانية التأليفية موجودة على مستوى الجملة الواحدة فإنها كذلك توجد على مستوى الجمل المتجاورة، بحيث يتحكم المعنى فى الربط بين الجمل المتجاورة أو عدم الربط.

ومن هنا فإن مفهوم التأليف فى النظم يمكن أن يناقش من خلاله المسائل التالية:

١ - التأليف على مستوى الجملة ويشتمل على:

(أ) التقديم.

(ب) الحذف.

٢ - التأليف على مستوى الجمل، ويدخل تحته مبحث الفصل والوصل، وسوف نتعرض لهذين المستويين فيما يلى:

التأليف على مستوى الجملة

التقديم

حين نذكر التقديم، فينبغى بداهة أن يغنينا ذلك عن ذكر التأخير لأننا حين نقدم الخبر فإننا فى نفس الوقت نؤخر المبتدأ، وحين نقدم المفعول فإننا نكون قد أخرنا الفاعل أو الفاعل.

والواقع أن التقديم فى تأليف الجمل، يقع فى دائرة الرتبة الجائزة نحويا والتى سبقت الإشارة إليها، وهناك طرق كثيرة لتصنيف أنواع الجمل التى يقع فيها التقديم، فقد تقسم بحسب نوع الجملة إلى فعلية واسمية. (١)

وتقسيم الفعلية إلى ماضية ومضارعية، وقد تقسم أيضا بحسب الأداة الداخلة عليها إلى مثبتة ومنفية واستفهامية، ولكننا نؤثر أن يتم التقسيم وفقا للمعنى الذى ينتج عن ترتيب الجمل على شكل خاص حتى يسهل علينا استغلال «التأليف» فى مجال التعبير عن المعنى النفسى فى علم المعانى.

وإذا نظرنا إلى تقسيم للجملة من هذه الزاوية فإننا سنجد فيها احتمالات المعنى التالية:

(أ) التقديم المفيد للقصر:

ولقد شرحنا من قبل معنى القصر وإمكان تحققه عن طريق الاختيار على مستوى الأداة بالنسبة للنفى والإسناد، وإنما، وحروف العطف لا وبل ولكن، ورأينا كذلك إمكان تحققه عن طريق الاختيار على مستوى الكلمة، وذلك يتم عن طريق اختيار الكلمتين اللتين تمثلان طرفى الإسناد معرفتين، ونحاول الآن أن ننظر فى القصر الذى يتم عن طريق التأليف من خلال تقديم بعض أجزاء الجملة على بعض، ومعلوم أن القصر يقتضى إثبات الأمر لشىء ونفيه عما عداه، ويمكن أن نلتمس ذلك فى أنواع الجمل التالية:

---

(١) من أسرار اللغة: د. إبراهيم أنيس ص٢٨٩ وما بعدها.

١ - تقديم المفعول على الفعل والفاعل فى الإثبات:

وذلك نحو قوله تعالى: «مالك يوم الدين * إياك نعبد وإياك نستعين» فالمفعول به فى الآية الثانية، وهو إياك التى تكررت، يدل على قصر العبارة والاستعانة على الله، أى على إثباتها إليه ونفيها عما سواه ... وعلى ذلك أيضا يجيء قول الله تعالى: «وإياى فاعبدون» وقوله: «ولكن كانوا أنفسهم يظلمون» وقوله: «خذوه فغلوه * ثم الجحيم صلوه».

ويبدو أن هذا اللون من الأسلوب، الذى يتقدم فيه المفعول على الفعل فى الجملة المثبتة غير شائع فى لغة النثر، فنحن لا نقول فى كلامنا العادى محمدا أحب، ولم يؤلف كذلك هذا القول فى النثر الأدبى، لكنه يأتى فى الشعر كقول المتنبى:

بغيـــرك راعيـــا عبـث الذئـــاب وغيرك صــارمـــا ثلب الضـــراب

أما تعليل ورود هذا اللون فى القرآن الكريم على النحو الذى أوضحناه، فقد يكون مرجعة إلى مراعاة الموسيقى بين الفواصل القرآنية. [١]

(ب) تقديم المفعول على الفعل فى النفى:

فحين تقول: «ما عليا قابلت» فإنك فى مثل هذا التعبير تثبت شيئين، أحدهما نفى لقاء على، والثانى إثبات لقاء غيره، ولا ينبغى أن يستعمل هذا التركيب إذا كنت لم تقابل عليا ولا غيره بل يمكن فى هذه الحالة أن تقول: «ما قابلت عليا» لأن التركيب الذى يتقدم فيه المفعول المنفى يقتضى ضرورة أنك قابلت واحدا غير على، فلا يصح لذلك أن تقول: «ما عليا قابلت ولا غيره».

---

(١) المرجع السابق: ص٢١٧.

الحـــــذف

قلنا أن التـأليف الفنى للعبارة، يمكن أن يتحـقق للأسلوب على مـستوى الجـملة، من خلال شيئين هما، التقديم والحذف.

وقد تناولنا قضيـة التقـديم وأوضـحنا جـوانب المعنى التى يمكن أن تتحـقق عن هذه الوسيلة فى التـأليف، ونخلص الآن إلى الوسـيلة الثـانيـة وهى «الحـذف» والواقع أننا حـين نبـحث عن إمكانيـات المعنى خـلال هـذه الوسـيلة فـإننا نلتزم بالمبادئ النحـوية التى تحكم الحذف وهى: أن الحذف غير جائز فى بعض التراكيب فلا يجوز أن تحذف الفاعل مثلا وكذلك فإنه فى التراكيب التى يجوز فيهـا الحذف، لابد أن يستقيم المعنى بعده، وذلك هو الحد الأدنى من الحذف، وانطلاقا من هذا التصور النحوى العام لقضية الحذف، نحاول أن نتعرف على القيم الجمالية التى يمكن أن تحقق نتيجة له.

ونستطيع أن نقسم مواضع الحذف إلى ما يلى:

١ – حذف المبتدأ أو الخبر:

المبتدأ والخبر هـما طرفا الإسناد فى الجملة الاسمية تقول: «مـحـمد شاعر»، فيتم الإسناد بذكر الطرفين، لكنك تستطيع حين تجيب على سؤال: «من الشاعر؟» «محمد» بحذف الخبر، وحين نسأل ما صفة محمد تقول: «شاعر» بحذف المبتدأ مادام قد علم كل منهما دون خفاء للمعنى.

غير أن هناك مواطن يحسن فيها حذف المبتدأ، وذلك فيما يسميه البلاغيون، «القطع والاستئناف» ويعنون بذلك أن يكون قد سبق ذكر المبتدأ فى الكلام مسندا إليه خبر ما .. ثم نحاول أن نستـأنف الحديث مرة أخرى عن ذلك المبتدأ الذى سبق ذكره، فيحسن فى ذلك الموقف ألا تورد المبتدأ مرة أخرى وإنما يأتى بالخبر مع حذف المبتدأ.

ومن أمثلة ذلك قول بكر بن النطاح:

العيـن تبـدى الحـب والبغضـا وتـظـهر الإبـرام والنقضـا
درة، ما أنصفـتـنى فى الهـوى ولا رحمـت الجسـد المنضـى
غضبـى، ولا الله يـا أهلـهـا لا أطعـم البـارد أو تـرضى

فهو هنا قد حذف المبتدأ، فلم يقل هى غضبى، وعبد القاهر يكثر من شواهد هذا النوع، ويستحسنها، دون أن يقدم سرا لاستحسانه هذا اللون من التأليف، لكننا علينا أن نقول أن سر جمال هذا اللون، هو أننا حين نحذف المبتدأ من العبارة .. إنما ندعى أن ذلك المبتدأ حى فى ذهن المخاطب، ومعلوم، ولسنا بحاجة إلى أن نورده مرة أخرى وإنما يكفى أن ننطق بالصفة التى نريد إسنادها له على جهة الخبرية، حيث نجدها تتجه إليه وتلتصق به، حتى كأنها لا تصلح لغيره، وعلى ذلك يجىء قول جميل بثينة:

إنى عشيـة رحـت وهى حزينـة تشـكو إلى صبـابـة لصبـور
وتقـول: بـت عنـدى، فديـتك ليـلة أشـكو إليـك فـإن ذاك يسـير
.. غـراء مبسـام، كـأن حديثـهـا در تحـدر نـظمـه منثـور

على أننا إذا كنا نحذف المبتدأ فى مواضع القطع والاستئناف ادعاء لشهرته وحضوره فى الذهن، فإنه يحسن فى بعض المواقف حذف الخبر، وذلك حين يكون من المستحسن عدم إيراده على اللسان، لكونه كلمة تهرب النفس من مواجهتها مثلا، وذلك ككلمة الموت، وانظر إلى قول النابغة: «وهو ينعى حصن بن حذيفة، ويصور كيف يردد الناس خبر وفاته:

يقولـون : حصن .. ثم تـأبى نفوسـهم وكيـف بحصن ، والجبـال جنـوح
ولم تلقـط الموتى القبـور ولم تـزل نجـوم السمـاء والأديـم صحيـح

التأليف على مستوى الجمل

قلنا أن التأليف يتحقق فى العبارة على مستويين أحدهما مستوى الجملة، وقد وقفنا أمامه ممثلا فى التقديم والحذف.

وأما المستوى الثانى فهو مستوى الجمل المتلاحقة والاستعانة بأدوات الربط بينها أو ترك هذه الأدوات، وهذا النظام فى التأليف قائم على أساس من نظرية النظم، أى على أساس من إدراك المعانى النحوية، للأداة التى تربط بين الجمل، وبيان المواقع التى يحسن فيها استعمال هذه الأداة كى تتلاءم مع المعنى النفسى المراد أداؤه والمواضع التى يحسن فيها عدم استعمال هذه الأداة، لأن المعنى النفسى يقتضى ذلك.

وقد سبق أن بينّا إن عبد القاهر يعد هذا اللون من التأليف وهو الذى يطلق عليه مصطلح «الفصل والوصل» يعده من المرتبة العليا فى النظم، وقد اصطلح البلاغيون على أن الوصل هو العطف بين الجمل بالواو خاصة، والفصل هو ترك ذلك العطف، ولسوف نناقش قيمة هذه الأداة النحوية ومواضع استعمالها فى الجمل فيما يلى:

الـــــواو:

لنتبين معنى كون الواو دقيقة ننظر إليها بين أخواتها، فهى حرف من حروف العطف، التى تضم غير الواو، الفاء، وثم، وأو، وأم، وحتى، وبل، ولكن، ولا، وإذا نظرنا إلى كل أداة منها وجدنا لها معنى محددا تؤدى به وظيفتها فى بناء الأسلوب، فالفاء تفيد الترتيب والتعقيب، فإذا قلت جاء محمد فعليٌ فمعنى ذلك أن عليا جاء عقب محمد مباشرة ولكن المعنى يتغير إذا قلت جاء محمد ثم على، لأن ذلك يعنى أن عليا جاء بعد مجيء محمد بفترة،أو تفيد التخيير، فإذا قلت يكافأ المجتهد بجائزة مالية أو أدبية فمعني ذلك التخيير بين نوعى الجائزة وحتى تفيد عطف البعض على الكل مع إفادة الغاية وبل ولكن تفيدان الإضراب، ولا تنفى عن التابع ما ثبت للمتبوع على ما هو موضح بكتب النحاة.

لكل أداة إذن معنى محدد يدرك حين يقع بين كلمتين أو جملتين فيحدد صلة أولاهما بثانيتهما، ولكن الواو تفرد بأنها تفيد مطلق الجمع فهى لا تفيد كأخواتها ترتيبا ولا تعقيبا ولا تراخيا ولا إضرابا، فإذا قيل جاء محمد وعلى فلا يعنى هذا سبق أحدهما أو تأخره أو مجيئهما معا وإنما كل الذى يعنيه أن الاثنين اشتركا فى المجىء ومن هنا جاء استعمالها فى القرآن لمختلف الأزمنة قال تعالى:

«ولقد أرسلنا نوحا وإبراهيم»، فعطف «إبراهيم» اللاحق على «نوح» السابق، وقال مخاطبا الرسول محمدا: «كذلك يوحى إليك وإلى الذين من قبلك» فعطف بها الأنبياء الذين جاءوا قبل الرسول وهم سابقون على الرسول وهو لاحق لهم، وقال فى قصة نوح: «فأنجيناه وأصحاب السفينة»، فعطف أصحاب السفينة عليه وهم قد نجوا معا، فالواو إذن ليس لها معنى محدد يفيد استعمالها سوى أنها حرف من حروف عطف النسق، ومعنى ذلك أنه لابد أن يكون هنالك تناسق بين ما قبلها وما بعدها سواء كانا مفردين أو جملتين، والبحث عن هذا التناسق، والحكم على أساسه بضرورة وجود الواو أو عدم وجودها هو مهمة البلاغى فى مبحث الفصل والوصل.

الفصل والو صل فى الجمل

١ - الجمل التى لها محل من الإعراب:

كما يجرى العطف بين المفردات، يجرى كذلك بين الجمل، والجمل منها ماله محل من الإعراب وهو الذى يحل محله المفرد، ومعلوم أن الواو حرف عطف يشرك الثانى مع الأول فى الحكم الإعرابى ومن جهة ثانية حرف نسق يقتضى أن يكون بين سابقه ولاحقه مناسبة كما ذكرنا، ومن هنا فإنه لابد أن يتوافر فى عطف الجمل التى لها محل من الإعراب شيئان، إرادة التشريك فى الإعراب، ووجود المناسبة أو ما يسميه البلاغيون بالجهة الجامعة.

إرادة التشريك: إذا قلت جاء خالد فقد أثبتَّ المجىء لخالد أو نسبته إليه فخالد فاعل مرفوع مسند إليه حدث هو المجىء، فإذا قلت: جاء خالد وعلى فقد عطفت عليا على خالد فشاركه فى الأمرين، الرفع وإسناد المجىء إليه، وحين تقول حسن سيرته طيبة وسريرته نقية فقد أخبرت عن المبتدأ بجملة سيرته طيبة أى أسندت إليه هذه الجملة.

فإذا أردت أن تسند إليه جملة أخرى تشارك الأولى فى كونها إسنادا للمبتدأ أتيت بالواو الواصلة لتنفيذ التشريك فى الحكم فإرادة التشريك إذن شرط أول فى الوصل بين الجمل التى لها محل من الإعراب، ولكن هذا وحده لا يكفى، فلابد من وجود مناسبة بين المعطوف والمعطوف عليه.

الجهة الجامعة:

وإذا كان التناسب بين المفردات يكون عن طريق التماثل أو التضاد فإن المجال هنا أكثر تنوعا، لأنك إذا قلت مثلا: المجندون يتدربون على استعمال المدافع، فإنك سوف تلاحظ فى هذا التعبير أكثر من طرف فنجد أولا المسند إليه وهو كلمة «المجندون» وتجد ثانيا المسند وهو يتدربون على استعمال المدافع ونجد ثالثا الغرض الذى يساق من أجله هذا التعبير وهو

الإشـادة بـأداء المجندين لواجـبـهم الوطنى، فـإذا أتيت بواو الوصل هنا فـلابد أن تلاحظ التناسب هـنا بين المسندين والمسند إليهما أو نلاحظ التناسب فى الغرض الذى سبق لأجله الكلام.

مـثـال التناسب بين المسندين والمسند إليـهـمـا أن تقـول: المجندون يتـدربون على اسـتـعـمـال المدافع، والمجندات يتدربن على إسـعـاف الجرحى، فـقد لاحظت التناسب بين المسند إليهما وهما المجندون والمجندات ولاحظت التناسب أيضا بين المسندين وهو استعمال المدافع وإسعاف الجرحى، وقد يتوحد المسند إليه فلا يتكرر على حين يتكرر المسند فيما لو قلت: المجندون يتدربون على استعمال المدافع، وإلقاء القنابل، وحفر الخنادق. وقد يلاحظ التناسب فى الغـرض الذى سـيق لأجله الكلام مـثل أن يقـال الطلاب يتـدربون على حـمل السـلاح ويؤدون واجبهم العلمى فى كلياتهم ومعاملهم، فقد أردت الإشادة بالطلاب فى أداء واجبهم واعتبرت أن التدريب على حمل السلاح وأداء الواجب العلمى كلاهما خدمة للوطن.

وكما لاحظنا وجود تناسب سوغ الوصل بين الجمل السابقة فقد يكون هنالك تضاد يسوغ الوصل ويسمى بالجهة الجامعة أيضا فى مثل قوله تعالى: «وإنه هو أضحك وأبكى * وأنه هو أمات وأحيا»، فالتضاد بين الضحك والبكاء وبين الموت والحياة يعد جهة جامعة، مسوغة لأن الشىء يحضر فى الذهن عند حضور نقيضه.

فإذا عدم التضـاد أو التناسب بين الجملتين كـأن تقول مـثلا: أخرج من دارنا كل صباح مبكرا، والمتنبى شاعر جيد امتنع الوصل بالواو لعدم وجود الجهة الجامعة، كذلك إذا عدمت الجهة بين المسندين، كأن تقول محمد شاعر وعلى طويل القامة أو بين المسند إليهما مثل على يذاكر درسه والحرب مشتعلة فيما وراء البحار فلا يجوز الوصل فى كل أولئك.

وكما أن انعدام الجهة الجامعة يمنع الوصل بين الجملتين فإن انعدام إرادة التشريك التى يجب أن تتوافر فى الوصل كما وضحنا - يمنع أيضا من الوصل - فلو قلت مثلا: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: « المؤمن للمؤمن كالبنيان يشد بعضه بعضا »، من عمل بهذا الحديث فقد فهم جوهر الدين، فإنه لا يصح لك هنا أن تعطف الجملة الثانية التى تبدأ بقولنا من عمل .. إلخ على الجملة الأولى التى تبدأ بقول الرسول: المؤمن؛ ذلك أن الجملة

الأولى واقعة فى محل المفعول به لكلمة قال، فلو عطفت عليها الجملة الثانية بالواو لاقتضى ذلك التشريك فى الحكم، أى أن تكون الثانية أيضا قد قالها رسول الله فى حين أن الحديث ينتهى عند قولك المؤمن للمؤمن كالبنيان يشد بعضه بعضا، وإنما الجملة الثانية تعقيب منك على الحديث؛ لهذا وجب الفصل فى هذا الوضع، ومثل ذلك أيضا قول الله جل وعلا حكاية عن المنافقين: «وإذا لقوا الذين آمنوا قالوا آمنا وإذا خلوا إلى شياطينهم قالوا إنا معكم إنما نحن مستهزئون * الله يستهزئ بهم» وذلك لعدم إرادة التشريك فى الحكم الإعرابى لأن الجملة الأولى من الجمل التى قالها المنافقون، فقد قالوا لشياطينهم إنما نحن مستهزئون، أما الجملة الثانية فهى ليست من كلامهم، وإنما هى تعقيب من الله على ما قالوا، ولو عطف بالواو لكان معنى ذلك أن جملة: الله يستهزئ بهم، من كلامهم، وهو غير مراد.

« مواضع الفصل »

الفصل – كما علمت – هو ترك العطف بالواو بين الجمل، وقد تتبع البلاغيون مواضع الفصل بين الجمل فوجدوا أن الجملتين إذا تقاربتا بحيث يمكن أن تعدا شيئا واحدا جاء بينهما الفصل لأننا لو وصلنا فى هذه الحالة فكأننا نعطف الشىء على ذاته وهو ممتنع، ووجدوا أيضا أنه لو تباعدتا بحيث لا يضمهما إطار واحد فإننا نفصل بينهما لأننا لو وصلنا فى هذه الحالة فكأننا نعطف الشىء على غير شبيهه أو مثيله وهو ممتنع، وفى هذين الموضوعين مسائل هى:

أولا: كمال الانقطاع مع عدم الإبهام:

تنقسم الجمل إلى خبرية مثل: طلعت الشمس، وإنشائية مثل: هل أديت واجبك؟ ولكن كلا من الخبر والإنشاء يتبادلان أماكنهما من حيث الدلالة، فقد نلتقى بجملة خبرية ولكنها ذات معنى إنشائى ومعلوم أن المعانى الإنشائية هى الأمر، والنهى، والدعاء، والرجاء، والاستفهام، والتمنى، والنداء – فمثلا إذا قلت: شكر الله لك صنعك فالجملة التى معنا خبرية فى لفظها ولكنها إنشائية فى معناها؛ لأنها مسوقة للدعاء، وليس للإخبار بأن الله قد شكر الصنيع، كذلك قد تأتى الجملة إنشائية فى لفظها ولكنها خبرية فى معناها، فإذا قلت مثلا: ألم يهبك الله نعمة الصحة؟ فإنك لا تسأل سؤالا حقيقيا تطلب عنه جوابا وإنما أنت تقول لصاحبك: لقد وهبك الله نعمة الصحة. فالجملة إذن خبرية فى المعنى، وإن جاءت فى ثوب الاستفهام الإنشائى.

وإذا كان الخبر طرفا من أطراف الجملة، والإنشاء طرفها الآخر فمن الطبيعى أن يكونا متباعدين، وأن يكون ما بينهما انقطاعا لا يسمح بالوصل، ومن هنا أطلق البلاغيون على اجتماع جملتين إحداهما خبرية والأخرى إنشائية كمال الانقطاع، وحكموا عليها بالفصل، والعبرة عندهم بمعنى الجملة لا بشكلها، فالجملة تعد خبرية إذا كان معناها الخبر ولو جاءت فى ثوب استفهام، وعلى ذلك فمواضع كمال الانقطاع:

١ - أن تختلف الجملتان خبرا وإنشاء فى اللفظ والمعنى، مثل قوله تعالى: «إياك نعبد وإياك نستعين * اهدنا الصراط المستقيم» فالجملة الأولى، وهى جملة إياك نعبد جملة خبرية لفظا ومعنى، والجملة الثانية وهى جملة اهدنا الصراط إنشائية لفظا ومعنى، ومن هنا وجب الفصل بينهما، ومن هذا القبيل قول ناجى:

يا فؤادى لا تسل أين الهوى كان صرحا من خيال فهوى

فقد فصل هنا بين جملتى لا تسل أين الهوى، وكان صرحا؛ لأن أولاهما إنشائية لفظا ومعنى والثانية خبرية لفظا ومعنى، ومنه أيضا قوله تعالى: «فصل لربك وانحر * إن شانئك هو الأبتر»، وقوله تعالى: «وأقسطوا إن الله يحب المقسطين»، وقول الشاعر:

يا صاحب الدنيا المحب لها أنت الذى لا ينقضى تعبه

٢ - أن تكون الجملتان خبريتين لفظا ولكن إحداهما إنشائية معنى كأن تقول: «هو يبر أهله جزاه الله عنهم خيرا» فالجملتان قد اتحدتا فى اللفظ ولكن الأولى منهما خبرية فى اللفظ والمعنى، والثانية خبرية فى اللفظ إنشائية فى المعنى لأنها مسوقة للدعاء، من هنا وجب الفصل بين الجملتين، ومنه قول الشاعر:

جزى الله الشدائد كل خير عرفت بها عدوى من صديقى

فالشطر الأول جملة خبرية لفظا لكنها إنشائية معنى والشطر الثانى جملة خبرية لفظا ومعنى، ومن هنا وجب الفصل بينهما لاختلافهما - فى المعنى - خبرا وإنشاء.

٣ - أن تكون الجملتان إنشائيتين لفظا ولكن إحداهما خبرية معنى مثل أن تقول لمن نجح فى آخر العام: «ألم تؤد واجبك طول العام؟ اجن إذن حصاد سعيك» فالجملتان قد اتحدتا إنشاء لأن أولاهما استفهامية والثانية مصدرة بفعل أمر، ولكنهما اختلفتا معنى لأن الجملة الأولى؛ وإن كانت استفهامية لفظا فهى خبرية معنى فالاستفهام فيها استفهام تقريرى، ومن هنا وجب الفصل بين الجملتين لاختلافهما - فى المعنى - خبرا وإنشاء.

٤ - أن تتفق الجملتان خبرا وإنشاء لفظا ومعنى، ولكن لا مناسبة بينهما: وذلك حين تنعدم الجهة الجامعة - التى أشرنا إليها من قبل ... بين المسندين أو المسند إليهما أو الغرض الذى سيق من أجله الكلام - فقولك محمد شاعر على طويل، جملتان اتفقتا فى أنهما خبريتان لفظا ومعنى ولكن لا يوجد جامع بين أطراف الجملتين فيجب الفصل فى هذه

الحالة، ومن هذا القبيل كثير من شعر الحكمة الذى يساق حكما متتالية لا رابط بينهما ومن أشهر من عرف بهذا اللون أبو العتاهية ومن أبياته:

وإنمـــا المـــرء بأصغريـــــه	كل امـرئ رهـــن بمـــا لديــــه
الفقـــر فيمـــا جـــاوز الكفـــافـــا	من اتقـى الله رجـــا وخـــافـــا
يغنيـــك عن كل قبيـــح تـــركـــه	يرتهـن الرأى الأصيـــل شكـــه

فالرابطة معدومة بين أجزاء هذه الحكم، فعلى حين تقرر الشطرة الأولى من البيت الأول أن المرء يقاس بأصغريه وهما قلبه ولسانه، تقرر الشطرة الثانية أن كل إنسان يحاسب على ما لديه من أعمال، وهكذا ترى المعنى متباعدا بين الشطرين، وهكذا يقال فى بقية الشطرات ومن أجل هذا وجب الفصل بين مثل هذه الجمل لعدم وجود المناسبة والجهة الجامعة وإن اتفقتا خبرا وإنشاء.

ويسمى هذا الموضع « كمال الانقطاع» لما رأيت من عدم صلة فى المعنى بين جمله «مع عدم الإيهام» لأن هنالك موضعا آخر سيأتى فى الكلام على الوصل يتحقق فيه كمال الانقطاع مع الإيهام.

ثانيا: كمال الاتصال:

عرفت فى خصائص الواو أنها حرف عطف يجمع الشيئين المتغايرين والمتناسقين فى الوقت ذاته، واختلال أى من هذين الشرطين التغاير والتناسق يمنع من وجود الواو، وقد رأيت فى الموضع الأول من مواضع الفصل أن انعدام التناسق بين الجملتين أى مجىء إحداهما خبرية والأخرى إنشائية يمنع من وجود الواو، وسوف نرى هنا أن انعدام الشرط الثانى وهو التغاير يمنع وجودها أيضا.

ذلك أنه لا يجوز لك – فى المفردات – أن تقول: جاء محمد ورسول الله، لأن المعطوف والمعطوف عليه شىء واحد ولا تغاير بينهما لأن ثانيهما بدل كل من كل أو عطف بيان من أولهما، ولا يجوز لك أن تقول: زرت الحديقة وبعضها لأن الكلمة الثانية بدل بعض من كل من الكلمة الأولى وكذلك يمتنع أن تقول: «أعجبنى الزهر ولونه» لأن إعجابك بالزهر مشتمل على إعجابك بلونه، ومن ثم سمى الثانى بدل اشتمال من الأول، وأيضا فإنه لا يصح أن تقول: «استوعبت صفحات الكتاب وكلها»، لأن كلها تأكيد معنوى لكلمة الصفحات فلا تغاير بينهما ومن ثم امتنع عطفها.

يمتنع إذن فى المفردات أن تعطف الثانى على الأول إذا كان الثانى بدلا أو عطف بيان أو توكيدا، والأمر كذلك فى الجمل، فإنه يمتنع العطف أو الوصل بين الجملتين إذا كانت ثانيتهما واحدة مما ذكرت، ويسمى البلاغيون ما بينهما فى هذه الحالة بكمال الاتصال ويتحقق فى واحد من الأساليب التالية:

١ - التوكيد .. وهو قسمان لفظى ومعنوى .. فالتوكيد اللفظى هو أن تجىء بجملة أولى ثم تكرر معناها فى جملة تالية لها قصدا إلى أن تقرر معنى الجملة وتدفع عن سامعك توهم أنك اخطأت، مثال ذلك أن تقول: «ما الصديق الحق إلا من يعين وقت الشدائد .. إذا لجأت إليه فى ضائقة أعانك..» فإن معنى الجملة الثانية «إذا لجأت» هو معنى الجملة الأولى «من يعين وقت الشدائد» ولكنك بمجيئك بها أكدت المعنى وقويته. ولما كان بين الجملتين كمال الاتصال لأن الثانية توكيد لفظى للأولى فقد وجب بينهما الفصل وامتنع الوصل، ومثل ذلك بيت المتنبى:

وما الدهر إلا من رواة قصائدى إذا قلت شعرا أصبح الدهر منشدا

فقد فصل بين جملة الشطر الأول وجملة الشطر الثانى لنفس المعنى، وعليه جاء قوله تعالى: «فمهل الكافرين أمهلهم رويدا» فإن ثانية الجملتين توكيد لفظى لأولهما ومن ثم وجب الفصل لأن بينهما كمال اتصال.

والتوكيد المعنوى: هو أن يكون معنى الجملة الثانية مخالفا لمعنى الجملة الأولى، ولكنه يقوى المعنى الأول ويؤكده مثال ذلك أن تقول: إننى حزين اليوم تذكرت جراحى الدفينة فمعنى الجملة الثانية وهو تذكر الجراح الدفينة مخالف لمعنى الجملة الأولى وهو الحزن، ولكن المعنى الثانى يقوى المعنى الأول ويؤكده، لأن من شأن تذكر الجراح أن يكون باعثا على الحزن، وعلى هذا جاء قوله تعالى: «إن الذين كفروا سواء عليهم أأنذرتهم أم لم تنذرهم لا يؤمنون * ختم الله على قلوبهم وعلى سمعهم وعلى أبصارهم غشاوة ولهم عذاب عظيم» فقد توالت هنا ثلاث جمل تخبر عن الذين كفروا، أولاهما تبنى أنه يستوى لديهم أن ينذرهم النبى أو لا ينذرهم. «سواء عليهم أأنذرتهم أم لم تنذرهم»، والثانية تخبر أنهم لا يستجيبون لداعى الإيمان «لا يؤمنون» والثالثة تخبر أن قلوبهم وأسماعهم وأبصارهم عليها خاتم الجهل والعناد فهى توكيد لمعنى واحد وهو عدم استجابة الكفار للدعوة ومن ثم كان بينهما توكيد معنوى أى كمال اتصال ووجب الفصل بينهما.

هذا ونستطيع أن نلمح فى قول الشاعر اليمنى وضاح يذكر أهله وهو بالشام:

أبت بالشام نفسى أن تطيبا	تذكرت المنازل والحبيبا
تذكرت المنازل من شعوب	وحيا أصبحوا قطعا شعوبا
سبوا قلبى فحل بحيث حلوا	ويعظم إن دعوا ألا يجيبا

تستطيع أن تلمح لونى التأكيد، فبين الشطر الأول والثانى من البيت الأول تأكيد معنوى وبين الشطر الثانى من البيت الأول والشطر الأول من البيت الثانى تأكيد لفظى.

٢ - البدل: أى أن تكون الجملة الثانية بمنزلة البدل من الجملة الأولى، فكما أنك تقول فى المفرد: «جاء الطالب على» فتعرب عليا بدلا من الطالب، وتلاحظ أن الدور الذى أدته فى المعنى كان إزالة الخفاء لأنك حين قلت جاء الطالب، كان هنالك لون من الخفاء لأنه لا يدرى أى طالب هو، فجاء البدل هو «على» فأزال الخفاء وكان أدل على المعنى المراد - كذلك فإن الجملتين اللتين تجىء ثانيتهما مزيلة لخفاء أولاهما وأدل على المراد منها وتكون بدلا ويكون بين الجملتين كمال اتصال ويجب الفصل بينهما، وقد تكون الجملة الثانية مساوية للجملة الأولى، أو بعضها، أو مشتملة على بعض معانيها، ومن هنا انقسم البدل إلى ثلاثة أقسام، بدل كل من كل، بدل بعض من كل، بدل اشتمال.

مواضع الوصــل

أولا : كمال الانقطاع مع الإيهام:

سأل الصديق أبو بكر رجلا يحمل ثوبا فى يده: اتبيع هذا؟ قال الرجل: لا يرحمك الله، فقال أبو بكر: لا تقل هذا، ولكن قل «لا ويرحمك الله» ولو تأملنا لفظى الجملة التى اعترض أبو بكر على صياغتها لوجدناها مكونة من جملتين أولاهما «لا» أى لا أبيع الثوب، وهى جملة خبرية لفظا ومعنى، وثانيتهما «يرحمك الله» وهى جملة خبرية لفظا إنشائية معنى لأنها للدعاء، فالجملتان إذن مختلفتان خبرا وإنشاء فبينهما كمال الانقطاع كما سبق لنا معرفة ذلك، وإذن كان ينبغى أن يفصل بين الجملتين وألا يوصل بينهما بالواو ولكننا لاحظنا أن الرجل حينما فصل بين الجملتين ولم يصل بينهما أوهم ذلك أنه يدعو على أبى بكر بعدم الرحمة ومن هنا وجب الوصل بالواو دفعا للإيهام.

وهكذا يقال فى كل جملتين بينهما كمال الانقطاع، ولكن الفصل بينهما يوهم عكس المراد فيجب الوصل كأن تقول لمريض سألك هل حدث شىء أثناء مرضى؟ : لا وشفاك الله، وكأن يسألك صديقك: هل أهملت فى أداء واجبك؟ فتقول: «لا ووفقك الله» ... وهكذا.

ثانيا: التوسط بين الكمالين:

عرفت أن وجود كمال اتصال أو كمال انقطاع بين الجملتين أو شبه كمال اتصال أو شبه كمال انقطاع كل أولئك يوجب الفصل بينهما، فإذا خلت الجملتان من هذه المواضع الأربعة فإن العلاقة بينهما وقتذاك تعرف بالتوسط بين الكمالين - أى كمال الاتصال وكمال الانفصال - فإذا وجد مع هذا التوسط جهة جامعة أى مناسبة تجمع بين المسندين والمسند إليهما أو توحد الغرض الذى سيقت له الجملتان، فإن الوصل بينهما فى هذه الحالة واجب.

وإذا كنا قد عرفنا أن الجملة قد تكون خبرية أو إنشائية وقد تفيد الخبرية معنى الإنشاء، وقد تفيد الإنشائية معنى الخبر، وعرفنا أيضا أن الصور التى استبعدناها عند

الحديث عن الكمالين كانت صور اختلاف الجملتين فى الخبرية والإنشائية لفظا ومعنى أو معنى فقط، فإن الصور الباقية المحتملة لالتقاء الجملتين تحت توسط الكمالين خمس صور هى:

١ ، ٢ - أن تكون الجملتان متفقتين خبرا وإنشاء فى اللفظ والمعنى سواء كانتا خبريتين أو إنشائيتين مثل قول بشار بن برد:

لم يطل ليلى ولكن لم أنم ... ونفى عنى الكرى طيف ألم

وإذا قلت لها جودى لنا ... خرجت بالصمت عن لا ونعم

نَفِّسى يا عبد عنى واعلمى ... إننى يا عبد من لحم ودم

ففى البيت الأول جملتان خبريتان فى اللفظ والمعنى وهما «لم يطل ليلى» «ولكن لم أنم» وبينهما جهة جامعة لأن التحدث عن الليل يستتبع الحديث عن النوم، ومن أجل هذا كان بينهما توسط بين الكمالين، ووجب الوصل بينهما، وفى البيت الثالث جملتان إنشائيتان لفظا ومعنى هما: «نفسى يا عبد عنى» و«اعلمى إننى يا عبد من لحم ودم» وبين الجملتين مناسبة وجهة جامعة لأن مقتضى علمها أنه من لحم ودم لا يتحمل كثيرا من القسوة والهجر يستدعى أن تنفس عنه وتخفف من وطأة هجرها، ولهذا كان بين الجملتين توسط بين الكمالين ووجب الوصل بينهما.

٣ - أن تكون الجملتان خبريتين معنى إنشائيتين لفظا مثل: هل يكافأ إلا المجد، وهل يعاقب إلا المقصر؟ على معنى ما يكافأ وما يعاقب.

٤ - أن تكون الجملتان خبريتين معنى مختلفتين لفظا سواء أكانت أولاهما إنشائية والثانية خبرية مثل قول الشاعر:

وهل ينبت الخطى ألا وشيجَهُ ... وتغرس إلا فى منابتها النخل

وعلى هذا جاء قوله تعالى: « ألم نشرح لك صدرك * ووضعنا عنك وزرك * » أم كانت الأولى خبرية والثانية إنشائية مثل قولك: «لم تهمل فى تأدية ما عليك، وهل مثلك يقصر فى واجبه؟ ».

ففى كل من هذه الجمل ... وجد معنى الخبر، ولكن اختلفت الأساليب المؤدية لهذا المعنى بين إنشائية وخبرية، ووجدت جهة جامعة بين الجمل فكان بينهما توسط بين الكمال ووجب الوصل.

الفهرس

هذا الكتاب

قضية «الأسلوب» فى مستوياتها المختلفة. شغلت وما تزال تشغل كثيرا من دارسى الآداب والفنون الجميلة والمهتمين بأنماط الأذواق الرفيعة فى مناحى الحياة المختلفة.

وقد كثر الحديث فى دراسات النقد الأدبى الحديث عن «الأسلوبية» وتدافعت خلال الكتابات كثير من المصطلحات والأفكار الوافدة من الثقافة الغربية على اختلاف درجات الاستيعاب والوضوح فيها، وعلى تفاوت محاولات ربطها بخلاصة التفكير البلاغى والنقدى العربى أو تجاهله أو إساءة فهمه أو الهجوم عليه.

ويحاول هذا الكتاب أن يطرح القضية من منظور الوقوف أمام الدراسات الأسلوبية المعاصرة استيعابا وتمثلا وعرضا يلائم قدرات المثقف العام دون أن يخل بدقة اهتمامات المثقف الخاص، وأن يعيد النظر إلى التراث الأسلوبى فى البلاغة العربية فى مصادره الأولى ويلقى الضوء عليه بما يفيد إعادة قراءة التراث نفسه. ويساعد فى تحليل الانتاج الأدبى المعاصر مازجا بين التنظير والتطبيق محاولا أن يقدم خطوة على طريق ينبغى أن يستشعر المتلقى عبق متعته وليس مجرد تشابك مسالكه.

هانى أحمد غريب